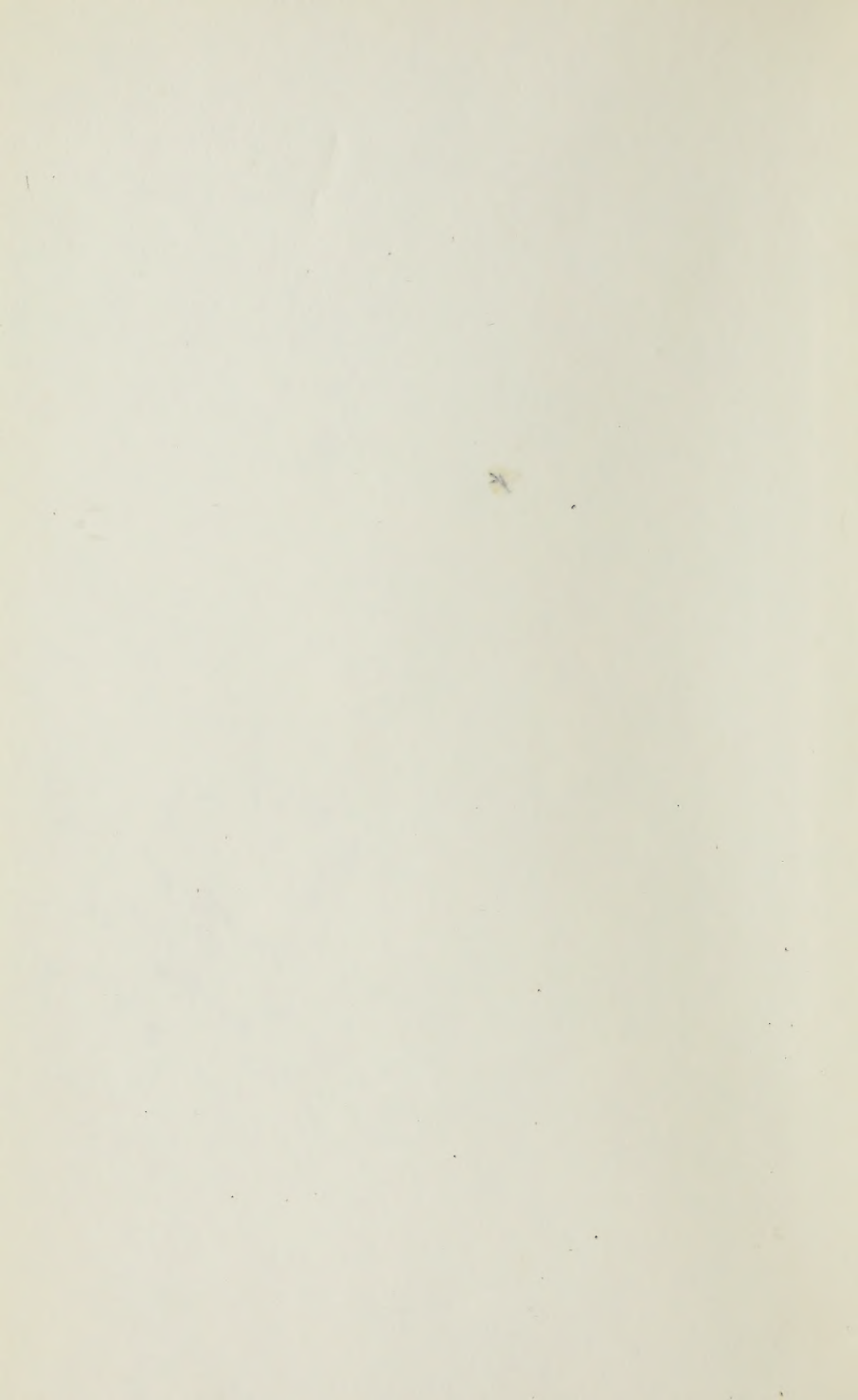
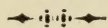
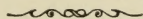
folding
map in
pocket in
vol 2

I MAESTRI COMACÌNI

I MAESTRI COMACÌNI

STORIA ARTISTICA DI MILLE DUECENTO ANNI (600-1800)

DEL

Prof. GIUSEPPE MERZARIO
Deputato al Parlamento

Magister comacìnus cum colligantes suos.
Editto 22 nov. 643 di Rotari re dei Longobardi.

VOLUME PRIMO

MILANO
Casa Tip. Libr. Editr. Ditta Giacomo Agnelli
Via S. Margherita, N. 2

1893

A GIUSEPPE ZANARDELLI,

PRESIDENTE DELLA CAMERA DEI DEPUTATI;

al quale mi legarono gli entusiasmi del 1848 *nella Legione degli Studenti Lombardi, e* 25 *anni di vita concorde nel Parlamento, queste pagine che raccolgono glorie antiche e recenti, sparse in Italia e fuori, dei Maestri del Territorio di Como, che ad ambedue per molte memorie ci è caro, offro, dedico.*

I MAESTRI COMACÌNI

STORIA ARTISTICA DI MILLEDUECENTO ANNI

(600-1800)

SOMMARIO

PROEMIO

IL TERRITORIO COMACÌNO ED I SUOI ARTISTI

Pagina 1-32

1. La critica nella storia delle Arti applicata alla storia dei *Maestri Comacìni.* — 2. Il territorio di Como ben noto agli antichi, celebrato dai moderni. — 3. Suoi primi abitatori; prevalenza degli elementi gallici e romani; nomi di luoghi derivati dall'età antica. — 4. Uomini illustri nei varî tempi per il pensiero e l'azione. — 5. Çircoscrizioni del territorio e vicissitudini principali nell'ordine jeratico e politico: separazione del territorio Ticinese dal Comense. — 6. Il territorio artistico comacìno. — 7. Le *Eterie* greche, e i *Collegi* romani: probabile emanazione da essi delle Maestranze dei Comacìni disciplinate dai Re Longobardi. — 8. La storia dei Maestri Comacìni non è ristretta e locale, ma di 1200 anni, italica, e quasi europea. — 9. Divisione dell'opera.

PARTE PRIMA

CAPITOLO I

I MAESTRI COMACÌNI AVANTI E DURANTE LA DOMINAZIONE DEI LONGOBARDI

Pagina 33-72

CAPITOLO II

PROSECUZIONE DEGLI STESSI MAESTRI E DELLA STESSA SCUOLA DA CARLO MAGNO AL MILLE: PRIME ESCURSIONI DI MAESTRI LOMBARDI ALL'ESTERO

1. Carlo Magno poco cura le belle arti in Italia. — 2. Costruisce la basilica di Acquisgrana, a cui somiglianza sorge il S. Fedele in Como. — 3. I *Magistri Comacìni* continuano probabilmente con i privilegi longobardici. — 4. Nell'805 costruisce in Lucca un Natale, maestro casario Lombardo; e verso il 1000 un architetto da Menagio lavora in Verona, ed edifica una chiesa a Cisano sull'Adda. — 5. Condizioni misere delle arti durante l'età dei Carolingi e dei Berengarî; soltanto i comacìni mantengono qualche lume. — 6. Testimonianze di critici italiani e stranieri. — 7. I comacìni contribuiscono probabilmente all'edificazione del S. Zenone in Verona, dell'atrio e della facciata del S. Ambrogio a Milano: il *magister Adam* e i segni simbolici in questo atrio. — 8. Contemporaneo a questi è il S. Abbondio di Como: sua importanza artistica e archeologica. — 9. Traccie delle prime migrazioni di maestri lombardi fuori d'Italia, nella Britannia verso il 600, nella Gallia e nella Germania verso l'800. — 10. Scuole istituite sul principio dell'800 per i Lombardi in Pavia e in Roma. — 11. Studio e applicazione dei precetti di Vitruvio. — 12. Miglioramenti introdotti dai maestri lombardi nell'architettura, e loro probabile partecipazione alla framassoneria. — 13. Nuova migrazione promossa da S. Guglielmo del lago d'Orta verso il mille nella Borgogna e in Normandia, e importazione colà di vocaboli tecnici degli editti longobardici. — 14. Ragionamento del Cordero sull'arte comacìna e archeolombarda importata fra i Normanni, da questi riformata e diffusa, che prese il nome di *Normanna* in Francia, di *Lombarda* in Italia, Germania e Inghilterra. — 15. Segni di unioni massoniche verso il 1000, e inizî dello stile Gotico in Italia. — 16. Traccie di lavori alla gotica nel Monastero di Subiáco, e in quello di Montecassino.

CAPITOLO III

IL PRIMO RISORGIMENTO ARTISTICO IN ITALIA È DOVUTO AI MAESTRI LOMBARDI: ALCUNE ANTICHE COSTRUZIONI DI STILE LOMBARDO NELL'AGRO COMACÌNO E CONTERMINE

Pagina 103-132

1. Sulla disputa cui devasi attribuire il merito del primo risorgimento artistico in Italia. — 2. Non è dovuto ai Greci di Bisanzio; ragioni. — 3. Neppure ai Pisani o Toscani: i monumenti di Pisa non hanno stile proprio, e i loro autori non furono pisani: opinione del Ridolfi, che i primi artefici in Pisa e Lucca siano stati lombardi. — 4. Non è da attribuirsi nè anco ai Forojuliesi o Veneti, che si informarono alla scuola lombarda: sincronismo della venuta a Venezia di S. Guglielmo d'Orta coll'inizio della basilica di S. Marco. — 5. Combinazioni della forma romano-bizantina e della lombarda nei monumenti di *Forum Julii* e del S. Marco. — 6. Il risorgimento artistico non precorse nè anco nel Napoletano, i cui avanzi di Ogliani, Atrani, Salerno, Monte Vergine ecc. non sono nè di età molto remota. nè di grande importanza. — 7. Neppure nella Sicilia, ove i monumenti di Monreale, di Palermo e altri hanno vita e stile di data posteriore a quelli creati dai vecchi comacìni. — 8. Mancanza di notizie sugli autori dei principali monumenti medioevali, che esponevano non il loro nome, ma quello della maestranza cui erano iscritti. — 9. I comacìni sono i primi per il tempo nel condurre le costruzioni; lo stile indica dapprincipio le colleganze artigiane, vengono più tardi i nomi dei maestri. — 10. Chiese di stile lombardo sopravvanzate e sparse nell'agro comacìno e contermine: abbadia di Sesto Calende, S. Tomaso in Almenno, il battistero di Arsago ecc. di età diversa ma di stile lombardo; il chiostro di Voltorre sul lago di Varese reca il nome del suo artefice, che è un Lanfranco da Ligurno, e il chiostro di Piona sull'alto Lario quello di un Casanova da Gravedona. — 11. Quando siansi fissati i cognomi secondo il Muratori; e quando incomincino ad apparire le indicazioni di casato e patria di maestri comacìni.

CAPITOLO IV

OPERE DI MAESTRI COMACÌNI NELL' ALTA ITALIA DAL 1000 AL 1300

Pagina 433-168

1. Trento, e il suo Duomo architettato da Adamo da Arogno e proseguito da' suoi figli. — 2. S. Maria Maggiore di Bergamo costruita da maestro Fredo. — 3. È decorata da Giovanni da Campione e suoi soci che lavorano a Bergamo e a Bellano. — 4. Un Jacopo Porrata da Como scolpisce nel 1274 nel Duomo di Cremona, il cui architetto è sconosciuto. — 5. Il Duomo di Borgo S. Donnino è di stile lombardo, e vi lavorarono artefici comacìni. — 6. Il Duomo di Parma, incominciato nel 1059, non ricorda il nome del suo architetto, ma quello di Benedetto da Antelamo che scolpì in esso e nel battistero nel 1178, e di Giovanni Bono da Bissone che vi scolpì nel 1281: origine degli Antelami, e il *Laborerium* di Parma. — 7. La cattedrale del S. Gemignano di Modena è incominciata nel 1099, e proseguita per tre secoli da architetti e scultori da Campione; Enrico da Campione compie la torre della Ghirlandina. — 8. Nel 1230 si principia il Duomo di Ferrara, e si ricordano i nomi di parecchi artisti da Como che parteciparono alla fabbrica. — 9. La basilica di S. Antonio in Padova viene rifatta nel 1265, e nel rifacimento concorrono parecchi architetti lombardi, fra' quali un Gian Bono da Como. — 10. Digressione sulla famiglia dei Bono di Vall' Intelvi; Giovanni Bono da Vesonzo rammentato dal poeta Cumano; un maestro Buono architetto e scultore, verso la metà del 1100, in Venezia, Ravenna, Arezzo e Napoli. — 11. Sopravvivenza dei nomi di maestro Lanfranco e maestro Jacopo in Campione; meriti artistici di maestri comacìni nell' alta Italia, nell' età medioevale.

CAPITOLO V

DIFFUSIONE DI MAESTRI LOMBARDI DAL 1000 AL 1400 DA BOLOGNA ALL' APULIA

Pagina 169-180

1. Avanzi d'arte antica lombarda nell'Appennino centrale, e introduzione di quest'arte in Bologna, ove nel 1170 erasi costituita una società di milizie lombarde. — 2. Un maestro Guido Buono da Como e altri maestri comacìni sono occupati in architettare e scolpire in Bologna nel 1285. — 3. Sono chiamati dei maestri comacìni nel 1161 a edificare nella vecchia cattedrale di Faenza. — 4. Maestro Giorgio da Como architetta nel 1227 il Duomo di Fermo e nello stesso anno quello di Jesi; nel 1256 edifica il Duomo di Penna, e nel frattempo scolpisce l'ambone della Cattedrale di Osimo in stile gotico. — 5. Il Duomo di S. Ciriaco e altri edificì medioevali in Ancona fatti con movenze ispirate dalla scuola lombarda; errori nel giudicarli del Vasari. — 6. Alcuni lavori della stessa età e nello stesso stile al Monte Gargano, a Benevento, e nell'Apulia.

CAPITOLO VI

CONTINUAZIONE DA PISTOJA A PISA

Pagina 181-209

1. Discesa di maestri lombardi in Toscana. — 2. Maestro Buono nel 1166 architetta la chiesa di S. Andrea in Pistoja, dove si succedono diversi architetti e scultori di nome Buono. — 3. Un maestro Buono è chiamato da Pistoja in Arezzo, poi a Napoli. — 4. Guido da Como scolpisce il pulpito di S. Bartolomeo in Pantano a Pistoja, e

---

CAPITOLO VII

CONTINUAZIONE DA ASSISI A SIENA E ORVIETO

Pagina 201-234

CAPITOLO VIII

OPERE DI ARCHITETTURA E SCULTURA DI MAESTRI COMACÌNI IN LOMBARDIA FIN VERSO LA METÀ DEL 1400

CAPITOLO XI

L'ARTE GOTICA IN ITALIA, E L'USO FATTONE DAI MAESTRI DI COMO

CAPITOLO XII

INIZÎ DELLA FABBRICA DEL DUOMO DI MILANO E PREVALENZA IN ESSA DEI MAESTRI COMACÌNI

Pagina 305-358

1. Principî del Duomo di Milano. — 2. Incertezza della data. — 3. Tre problemi relativi. — 4. Il 16 ottobre 1387 si aduna il Consiglio dell'opera; dà disposizioni per la fabbrica, e nomina ingegnere generale m.° Simone da Orsenigo. — 5. Primi lavori e primi maestri. — 6. La fabbrica viene fatta con disegni nuovi da maestri lombardi, specialmente da Campione. — 7. Se Simone da Orsenigo debba ritenersi primo architetto del Duomo. — 8. False notizie messe in giro da alcuni cronisti e dal Cesariano. — 9. Giudizî del Boito e di C. Cantù sulla paternità artistica del Duomo di Milano. — 10. Insieme con Simone da Orsenigo appariscono principali architetti o ingegneri al principio della fabbrica: Marco de Frixone e Jacopo Fusina, ambedue da Campione. — 11. Guglielmo di Marco e Andrea degli Organi sono chiamati per consulto. — 12. Di Simone da Orsenigo. — 13. Di Marco de Frixone e di Jacopo di Fusina. — 14. Abilità grande di quei primi maestri comacìni. — 15. Venuta di maestri forastieri: Bonaventura, parigino; Giovanni da Firimburgo; Enrico da Ulma, l'ing. Mignotto da Parigi scendono l'uno dopo l'altro a Milano, fanno male, e sono licenziati. — 16. Importante adunanza al 13 maggio 1395, nella quale Marco da Carona e Antonio da Paderno difendono l'opera dei maestri nazionali contro i forastieri. — 17. Indicazione di altri bravi nostri maestri nel Duomo. — 18. Notizie di Jacopino da Tradate, che scolpisce nel Duomo, dà il disegno della sua copertura in marmo, poi va alla Corte dei Gonzaga in Mantova, e vi muore. — 19. Mancato nel 1402 il duca Gian Galeazzo, s'infiacchisce lo Stato, e si rallentano i lavori del Duomo.

CAPITOLO XIII

PRINCIPÎ DELLA CERTOSA DI PAVIA, DEL S. GIOVANNI DI MONZA, E DELLA CATTEDRALE DI COMO

Pagina 359-390

1. La fabbrica della Certosa di Pavia è dovuta al duca Gian Galeazzo Visconti. — 2. Suo disegno e stile primitivo; e chi debba ritenersene l'architetto. — 3. Documento donde volle dedursi che l'architetto fu Bernardo da Venezia. — 4. Analisi del documento: ragioni che al di sopra di m°. Bernardo metterebbero Jacopo da Campione. — 5. Il Priore dei Certosini, d'ordine del Duca, assume la direzione della fabbrica, licenzia il personale, compreso Bernardo da Venezia, e chiama l'architetto Antonio di Marco dimorante in Crema a continuare i lavori. — 6. La basilica di S. Giovanni di Monza venne fondata dalla Regina Teodolinda; restaurata da Federico Barbarossa; rinnovata dai Monzesi nel 1300. — 7. È chiamato a operare nella basilica Matteo da Campione, che scolpisce il battistero e il pulpito, e costruisce la facciata. — 8. Matteo muore nel 1396: suo epitaffio e sue lodi. — 9. Del Duomo di Como è incerta la origine. — 10. La fabbrica incominciò verso il 1300; Azzone Visconti la fece sospendere; Gian Galeazzo ne permise la continuazione. — 11. Nel 1396 il Duomo viene rinnovato; epigrafe relativa, e diverse opinioni. — 12. Giudizî sullo stile e il merito del Duomo. — 13. Lorenzo degli Spazî da Laino in Vall' Intelvi fu il primo architetto. — 14. Morto Gian Galeazzo, i lavori cessano per più di 30 anni. — 15. Si riprendono nel 1439 sotto la direzione dell'architetto m.° Pietro da Bregia presso Como, che con bellissimo ordine compie la parte anteriore esterna del Duomo.

CAPITOLO XIV

PRINCIPALI COSTRUZIONI PROMOSSE DAL DUCA FRANCESCO I SFORZA

Pagina 391-416

CAPILOLO XV

ARTISTI COMACÌNI E LORO OPERE PRINCIPALI DA FRANCESCO SFORZA A LODOVICO IL MORO; NUOVE EVOLUZIONI NELL' ARTE

Pagina 417-458

CAPITOLO XVI

IL RISORGIMENTO CLASSICO IN ITALIA: PRINCIPALI VICENDE POLITICHE DAL 1500 AL 1700

CAPITOLO XVII

PROSEGUIMENTO E FINE DELLE EDIFICAZIONI DEL DUOMO DI COMO E DELLA CERTOSA DI PAVIA

CAPITOLO XVIII

CONTINUAZIONE E FINE DEL DUOMO DI MILANO

duomo durante la Repubblica Ambrosiana, e il governo di Francesco Sforza. — 4. Misera fine di Filippino da Modena: Giovanni Solari è nominato ingegnere generale del duomo. — 5. Si vuole l'allungamento della Cattedrale: manifesto dell'Arcivescovo. — 6. Giovanni Solari, secondo l'opinione del Giulini, dirige quest'opera. — 7. Morte di Giovanni Solari; gli succede nel duomo il figlio Guiniforte. — 8. Talento e operosità di Guiniforte, e sua morte. — 9. Numero grande di artisti comacìni fino al 1492. — 10. Progetto della cupola: Guiniforte fa il disegno; un tedesco viene ad eseguirla, ma dopo due anni è licenziato perchè incapace. — 11. Si apre un concorso per un nuovo disegno. — 12. Adunanza presieduta dal Moro per decidere del concorso. — 13. Scegliesi un disegno dell'Amedeo e del Dolcebuono che viene compito felicemente. — 14. Entrano come statuarî nel duomo Cristoforo Solari e Andrea Fusina, nominati poi architetti; a questi viene aggiunto Cristoforo Lombardo. — 15. L'Amedeo propone l'erezione di una guglia sopra il tiburio; è appoggiato dal Lombardo ma combattuto dal Gobbo e dal Fusina. — 16. L'amministrazione si oppone all'opera, ma acconsente alla costruzione di due guglie laterali: l'Amedeo ne eseguisce una, e muore. — 17. Artisti comacìni dal 1503 al 1532. — 18. Rinasce il desiderio della facciata; l'architetto Seregni fa il disegno, ma viene licenziato, e sostituito da Pellegrino Pellegrini. — 19. Altri artisti comacìni dal 1538 al 1563: nuovi ornamenti nel duomo. — 20. Marco da Agrate scolpisce la statua di S. Bartolomeo. — 21. Baldassare da Lazzate fa alcune sculture sepolcrali. — 22. Il Busti compone alcuni quadri di marmo in due cappelle, il cenotafio Vimercati, e il mausoleo Caracciolo. — 23. Il Pellegrini disegna il tempietto in marmo e bronzo posto sull'altar maggiore, e S. Carlo vi fa collocare un ciborio donatogli dallo zio Pio IV, cesellato dai Lombardo-Solari. — 24. Il Pelizzone lavora i due angioli ai lati del tempietto, e i due pulpiti in bronzo. — 25. Pellegrino Pellegrini va in Spagna, ma lascia un disegno per la facciata. — 26. Artisti da Campione ornano in stile gotico la parte superiore del duomo. — 27. Ritorna in campo il progetto della guglia maggiore; l'architetto Croce presenta un disegno che viene approvato: l'opera incomincia nel 1762 e finisce nel 1769. — 28. Si discute di nuovo della facciata, principiata sui disegni del Pellegrini e poi rimasta in tronco. — 29. Nuovi

---

CAPITOLO XIX

OPERE SPECIALI DI ARTISTI COMACÌNI NEL 1500 IN LOMBARDIA: LEONE LEONI E PELLEGRINO PELLEGRINI

Milano nel 1590. — 11. Pellegrino Pellegrini di Tibaldo nato nel 1527 a Puria nella Valsolda; cenni sulla Valsolda. — 12. Va presso il padre capomaestro a Bologna, vi studia pittura, e recasi per perfezionarsi a Roma, dove avvicina Michelangelo e il Vasari. — 13. Il Vasari parla dell'ingegno e delle prime opere del Pellegrini, che dipinge in Roma, Ancona e Loreto, e che ritornato a Bologna vi lascia bellissimi dipinti. — 14. È conosciuto da S. Carlo Borromeo, che lo manda a Pavia a edificarvi il collegio del suo nome, e a Milano il palazzo Arcivescovile. — 15. Nel 1567 è nominato architetto del duomo di Milano; pregi e difetti de' suoi lavori. — 16. Architetta il S. Fedele e il S. Sebastiano; riforma il S. Raffaele. — 17. Disegna il santuario di Rho e il campanile di Monza; restaura il S. Vittore di Varese, il duomo di Tortona, il S. Gaudenzio di Novara; rifà il duomo di Vercelli. — 18. Disegna il palazzo Gallio a Gravedona; i Santuarî di Caravaggio e di Varallo; nel 1587 parte per la Spagna. — 19. Ritornato dopo 10 anni in Italia, e a Milano, qui muore nel 1596. — 20. Suo sepolcro nel duomo di Milano, deliberato ma non eseguito; suo epitaffio.

CAPITOLO XX

CENNI DI OPERE IDRAULICHE E MILITARI CONDOTTE DA MAESTRI COMACÌNI

Pagina 613-626

1. L'arte idraulica antichissima in Lombardia; viene esercitata dai comacìni. — 2. Due opere speciali dei maestri di Como, una sulla fine del 1400, l'altra sul principio del 1500. — 3. L'arte delle fortificazioni. — 4. Maestro Bono di Vall'Intelvi. — 5. Ingegneri militari comacìni nel 1400 e nel 1500. — 6. I Paleari, i Sanmicheli, i Vacallo; il capitan Ramelli da Ponte Tresa operatore e scrittore di cose militari.

CAPITOLO XXI

ARTE PITTORICA DEI MAESTRI COMACÌNI DAL 1300 FIN VERSO LA FINE DEL 1500

Pagina 627-696

1. Ordinamento diverso delle Compagnie dei pittori in Toscana e in Lombardia. — 2. Vincenzo Foppa da Morbegno grande pittore verso la metà del 1400; suoi meriti speciali. — 3. La famiglia artistica dei Montorfano. — 4. Giov. Donato Montorfano, e la sua Crocifissione alle Grazie. — 5. Il Marconi, il Passeri e altri pittori del lago di Como. — 6. Andrea Mantegna, caposcuola, probabilmente della Valsesia. — 7. Il Soddoma oriundo da Biandrate. — 8. Riccio Domenico e Felice, detti Brusasorci, pittori in Verona, provenienti da Chiavenna. — 9. Andrea Solari; sue pitture in Italia e in Francia. — 10. Il Borgognone, detto l'Angelico lombardo. — 11. Bernardino Luini; cenni biografici e critici. — 12. Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. — 13. Marco da Oggiono; sue opere originali, e sue copie da Leonardo. — 14. Cesare da Sesto; suoi dipinti in Milano e in Sicilia. — 15. I figli di Bernardino Luini, pittori; l'Appiano, il Figino, Andrea Pellegrino, il Lavizzari. — 16. Il Lomazzo, pittore e scrittore d'arte, a 33 anni diviene cieco.

PROEMIO

IL TERRITORIO COMACÌNO E I SUOI ARTISTI

1. — La critica storica cresciuta in Italia nel passato secolo con Muratori, Maffei, Giannone, Tiraboschi e altri valentuomini, insegnò ad esaminare e appurare fatti e notizie, che, sebbene entrati nel dominio del pubblico, e divenuti talvolta popolari, pure non portavano il marchio di legittimi documenti e di incontestabili testimonianze. Essa avviò e condusse a far ricerche nelle cronache e negli archivî, investigazioni nei monumenti e in reliquie di monumenti, a scrutare e interpretare epigrafi scolpite, figure dipinte, simboli ed emblemi, e ad adoprare mille mezzi per stabilire con sano criterio e metodo sicuro la certezza o probabilità, o insussistenza di molti asserti. Questa critica si allargò e rinvigorì nel presente secolo; e molti uomini intelligenti e appassionati si diedero a nuove indagini, e con studî accurati, assidui e pazienti riuscirono a cavar fuori, come da miniere inesplorate, reconditi materiali, che servirono di prova e d'aiuto a spiegare tradizioni confuse, a riempire o correggere molte pagine in-

complete o difettose nelle nostre storie nazionali, provinciali e d'altra specie. Si arrivò colla fatica guidata dall'intelligenza a presentare in grandi o piccoli quadri lunga parte della svariata vita italiana nel corso di più secoli, a mettere in luce i segni o sepolti o velati di memorabili avvenimenti, a indicare gli autori principali o ausiliarî di opere e gesta di valor supremo e d'effetto decisivo in ordine alla politica, alle armi, alle scienze, alle arti; e a soddisfare anche, ciò che è pur vero, alle borie, le quali talvolta possono essere legittime e lodevoli, di Stati, di municipî, e giù giù di famiglie e sodalizî. La gara e il lavoro in questo campo fervono di continuo; italiani e stranieri proseguono nella lenta ed ardua impresa di scoprire e raccogliere gli elementi per la nutrizione delle intelligenze, e il rifacimento o complemento di storie generali o parziali.

Mosso dall'esempio di altri, e per amore della patria grande, e un po' anche, convienmi dichiararlo, della piccola patria, ossia del territorio mio nativo, mi decisi anch'io ad entrare in un arringo, che mi parve degno di chi sentesi attirato alle disamine, alle analisi, alle conclusioni di questioni, che interessano la verità storica, e l'onore nazionale. Quasi per caso, alcuni anni or sono, sbarcai sulla terra africana: volli visitare le ruine di Cartagine; meditai le sorti diverse della città fenicia e della sua emula latina. Lo spettacolo mi ispirò a scrivere un carme nel latino idioma, che dedicai al generale Garibaldi, propugnatore allora del rinnovamento di Roma: il grand'uomo gradì que' miei versi, e l'animo suo effuse in una lettera, che è reliquia per me preziosa. Quasi per caso ancora, qualche anno appresso, nell'aggirarmi nel territorio mio, fermai gli occhi su sparsi monumenti che portavano le impronte di un'arte antica, stata in altri luoghi trapiantata; ed ebbi oc-

casione di apprendere alcuni nomi di artisti dell'età medioevale e moderna usciti da quelle terre, i quali avevano peregrinato anche in lontani lidi, concorrendo a comporre rinomate fabbriche e insigni capolavori. Raccolsi qua e là notizie incerte e scarse: ma attratto da un argomento, che andava entro me delineandosi e prendendo le forme di cosa viva, e anche da certa aria di mistero, che ci fa curiosi e vogliosi di sapere, mi volsi a meditare, a studiare e a viaggiare a fin di vedere se con un filo d'Arianna mi riuscisse di venir fuori da un folto labirinto, e presentare qualche conquista alla luce aperta. Come il mio carme *De renovanda Roma* incontrò qualche favore: spero e m'auguro che la presente storia dei *Maestri Comacini*, la quale non si chiude in angusto territorio, ma si estende a più parti d'Italia, e anche passa al di là dell'Alpi; che è antica al paro che moderna, e comprende dodici secoli, abbia a tornar gradita ai pochi o tanti che la leggeranno.

Detto ciò entro nell'argomento; e come proemio necessario, farò breve cenno della natura fisica del territorio, che in genere chiamerò di Como; delle qualità morali de' suoi abitanti; della storia civile di quel paese dai tempi remoti ai recenti, e infine del riparto e scopo di questa storia.

2. — Chiunque abbia aperto l'animo alle sensazioni del bello non può non provare sempre crescente diletto s'egli si faccia a visitare le terre comprese nella regione superiore dell'Adda, del Lambro, del Ticino, ove si stendono uno dopo l'altro con ineguale, non mai eccessiva altezza, e non mai troppo erte pendenze gli ameni colli della Brianza, i graziosi poggi Varesini, i monti di Vall'Intelvi, Valsolda, Valsesia e del Ceneri, e hanno sede ampli laghi, il Verbano, il Lario, il Ceresio, e alcuni piccoli, l'Eupili, di Varese e d'Orta. Forse non v'è altra parte d'Italia, che ra-

duni tante bellezze come questa, ove il cielo è opalino; l'aria vivificante; le sorgenti copiose; frequenti i bacini di acque, e ove con misurata gradazione, dai piani frumentosi si elevano i clivi cosparsi di pampani, di mandorli, di ulivi e mille frutti, e al di sopra le montagne, rotte da ampie valli, ricche di pascoli aromatici e di boschi, nel cui mezzo errano mugolando le giovenche, sbrucano virgulti le capre, cantano alla distesa stormi di augelli, e più sopra scintillano di contro al sole i ghiacci eterni, romoreggiano i torrenti fra le rupi e ne' burroni; e qua entro dense macchie, là fra le nude roccie urla il bigio orso, salta il camoscio, la pigra marmotta schiattisce, batte le lucenti penne il gallo di montagna, e stride l'aquila che spicca il volo sui precipizî e si perde nelle nuvole.

Queste bellezze naturali erano note anche agli antichi. Virgilio, cantando le lodi d'Italia, rammenta i molti laghi, che di tanto ne accrescono i pregi, e il Lario, cui chiama massimo — *te, Lari maxime* (1): — sono conte le parole di Caio Plinio Secondo, *seniore,* e del figlio di sua sorella Caio Cecilio Secondo, Plinio *juniore,* che ambedue parlarono di Como e del suo territorio, e li studiarono, perchè li amarono. Ricorda il maggior Plinio l'Adda e il Lario, il Ticino e il Verbano, il Lambro e l'Eupili, Licinoforo, e la città di Barra, che ritenevasi luogo di origine degli abitatori della città di Bergamo (2); e rammenta che (3) « nel Comense, vicino al lago Lario, havvi una larga fonte, che in ciascun'ora cresce e decresce; » la quale fonte porta ancora fino a oggi il nome di Pliniana. Non è a dire quanto il minor Plinio predilegesse Como, che più volte chiama sua patria, e loda, e beneficò largamente. Egli vi fondò una scuola, e scrisse a Tacito che gli inviasse da Roma un buon maestro (4); eresse un edifizio per le terme, e lasciò rendite per un banchetto annuale, detto *epulum;* per il

mantenimento di parecchi fanciulli poveri, e la istituzione di una biblioteca (5). In una lettera all'amico Licinio (6) descrisse lui pure, più diffusamente che non facesse lo zio naturalista, la fonte intermittente *Pliniana*; e come durò la tradizione, si fece fabbricare due ville, che intitolò, l'una *Tragedia*, posta sull'incantevole promontorio di Bellagio, *Commedia* l'altra nelle vicinanze di Lenno, poco lontano dalla famosa isola Comacìna, al principio della Tremezzina, ove aveva possedimenti. Quattro secoli dopo Plinio, il poeta Claudiano, celebrando ne' suoi carmi le gesta di Stilicone, si espresse *jucundissimis versibus*, come dice Paolo Giovio, nel parlare del Lario, che quel gran capitano dovette attraversare per risalire nella Rezia e nella Germania a combattere Alarico re dei Geti (7).

Dopo altri centocinquant'anni all'incirca, Cassiodoro, ministro del grande re Teodorico, discorreva piacevolmente di Como in una sua lettera a Gaudioso, cancelliere di quel Re in Italia: « Sebbene sia essa il baloardo che chiude quella provincia, pure è cresciuta in tanta bellezza da parer fatta solo per il diletto. Dietro le sue spalle ha campagne ben coltivate, con strade acconcie a solazzevoli corse in carrozza, e commodo per il trasporto di abbondanti vettovaglie. Le sta di fronte e si stende per sessanta miglia l'ameno piano delle dolcissime acque, dove l'animo può saziarsi in molte delizie e dove non manca mai in nessuna stagione quantità di pesci copiosissima. A ragione adunque *Como* ricevette un tal nome per essere allegrata e aggraziata, *compta,* di tai doni. Qui il Lario contenuto nelle profondità di amplissima valle, imitando quasi la forma delle conchiglie, si imbianca lungo il lido per le spume agitantisi fra i sassi. Intorno ad esso scorrono e si innalzano, a guisa di corona, le bellissime vette di monti eccelsi, contornate da lunghe striscie di praterie, e da

selve sempre verdi, che la recingono, come una specie di cinto di Pallade. Le viti frondose s'arrampicano sopra i fianchi del monte, il cui vertice è dalla natura fatto bello con folti castagneti, che sembrano essere del monte la crespa capigliatura. Di lassù scendono i ruscelli, rilucenti pel loro niveo candore, e precipitano nel profondo ma ristretto lago, che alla sua estremità superiore riceve colle fauci aperte il fiume Adda, il quale scende verso ôstro (8). »

Non è d'uopo ricordare antiche cronache, e altre scritture nelle quali parlasi di quelle insubriche privilegiate terre, sebbene fossero calpeste troppe volte e rovinate da armate genti nostrali e straniere. L'insigne storico comense Paolo Giovio, nella prima metà del 1500, raccolse preziose tradizioni in onore del paese suo natale, che sempre amò e sempre ebbe nella sua mente anche nella eterna Roma, ove a lungo visse nelle fastose corti di papi, principi e cardinali. Egli dettò una descrizione del lago di Como (9), dedicata a Francesco Sfondrato, conte feudatario della riviera di Bellagio e della Valassina, nella quale con forbitissima frase latina ritesse la storia, e fa una vivissima pittura di quei luoghi.

Numerosi scrittori più recenti parlarono del territorio di Como in tuono vario, spesso con grazia e con dottrina: rammenteremo soltanto la *Storia di Como* del marchese Giuseppe Rovelli, la *Storia del lago di Como* e *delle tre Pievi* del Rebuschini, e la *Storia della Città e Diocesi di Como,* scritta in età giovanile da Cesare Cantù, il Nestore degli storici italiani.

Più ancora leggiadre e attraenti sono le descrizioni e i ricordi di questo e quel punto del territorio comense di valorosi poeti e celebrati romanzieri. Chi non ha sulle labbra le venustissime strofe dell'ode: *La vita rustica* del Parini, quella singolarmente nella quale saluta il lago Eupili

e i poggi circostanti, dov'egli nacque: *Colli beati e placidi*, ecc.

Ugo Foscolo nel suo *Inno alle Grazie* parla del queto Lario e dei canti dei nocchieri che l'allegrano; e Vincenzo Monti nella *Feroniade* delle rose di Cernobbio, e dei poggi felici di Erba e dell'Eupili.

Nelle vicinanze di Lecco, là dove il Lario ridiventa Adda, e in alto sorgono i monti della Valsássina, che racchiude Barzio, terra dei padri di Alessandro Manzoni, questi mise in azione i principali personaggi, e svolse in buona parte la tela del suo meraviglioso libro, *I promessi Sposi.* Gli stessi orizzonti, le stesse montagne, lo stesso lago, tentarono l'anima supremamente sensibile e squisitamente gentile di Tomaso Grossi, che ivi respirò le prime aure della vita, e le patrie terre a maraviglia ritrasse nel romanzo il *Marco Visconti* e nel poemetto *Ulrico e Lida.*

Dalla melanconica terricciuola di Lezzeno, poco discosto da Bellagio, derivarono Giunio e Giò Battista Bazzoni, perito quello miseramente precipitando da una rupe nello sfuggire nel 1849 agli sgherri dell'Austria; morto questo un anno dopo in Milano. Giò Battista nel suo *Falco della Rupe* ritrasse con vivacità e colorito i gradevoli paesaggi, le scene campestri, e taluni fasti militari della sua contrada: Giunio [10], anima sovranamente poetica, ardeva d'amore per la libertà d'Italia, e sfogavasi per la creduta morte di Silvio Pellico con quel patetico inarrivabile carme, che incomincia: *Luna, romita aerea,* ecc.

3. — Alle specialità fortunate del suolo pare che in molte parti abbia corrisposto l'indole felice degli abitanti. Non giova discorrere a lungo delle origini, delle mescolanze dei sangui e delle vicissitudini politiche delle popolazioni, dai primi ricordi che ne fanno Catone e Cornelio Alessandro, citati dal maggior Plinio e Tito Livio [11],

Strabone, Trogo Pompeo e altri, fino al chiudersi via via dell'evo antico e dell'età medioevale. Ci si presentano come aborigeni o primi abitatori, e lasciarono il deposito del loro sangue, della loro lingua, dei loro costumi, aggregazioni di uomini e di famiglie, che tennero stanza fra l'Adda e il Ticino e portarono il nome di *Insubri:* vennero in gran numero a confondersi con essi genti discese d'oltralpe, che soverchiarono i nati e il territorio invaso chiamarono *Gallia*, come chiamavano quello abbandonato. Non andò molto che comparvero sbucate non si sa donde, se dalla Liguria o dalla Venezia, alcune tribù Etrusche, le quali si erano diffuse dal Po alla Magra, e stabilite al di qua e al di là dell'Appennino, da Felsina a Chiusi e Volterra, da Luni al Verbano e al Lario, cui Catone il vecchio attribuì etimologia etrusca. Sopraggiunsero uomini greci, forse all'età delle grandi migrazioni elleniche, dall'Asia minore, dall'Arcipelago Jonico e dalla Grecia, e occuparono parecchie alture fra i laghi d'Iseo, di Como e Maggiore, conosciuti sotto la denominazione greca di *Orobi* ossia abitatori dei monti. Durano le memorie della loro venuta e del loro soggiorno nelle nuove sedi, non solo nelle vecchie storie, ma nel titolo ancor vivente di alcuni luoghi, quali, per esempio, Monterobio e Robiate. A cotesta migrazione transmarina, fece seguito un'altra più grossa e gagliarda transalpina, di Galli commisti con grande numero di Cimbri e Reti, i quali non solo invasero l'Insubria, ma si spinsero fino a Roma. Fortunatamente i Romani sconfissero quei nemici, e inseguendoli all'insu entrarono nel territorio, ch'era abitato dai nativi Insubri, omai mescolati con Etruschi, Liguri, Orobii, e con prevalenza di Galli amalgamati con altri ultramontani di varia lingua e varia specie. Il paese aveva preso il nome di *Gallia:* i Romani, che lo conquistarono, vi aggiunsero il titolo di *Cisalpina*, ossia al di qua delle Alpi, e di *Transpadana*, ossia

al di là del Po, e più tardi di *Togata*. I nuovi conquistatori, abbastanza civili, ben ordinati e sagaci, che avevano esperimentato fin dentro Roma l'audacia dei Galli moltiplicatisi in loro vicinanza, e che temevano nuove invasioni e possibili disastri, pensarono di stabilire fermo il piede in alcune stazioni di confine, e di fortificarle.

I tre laghi, per la loro giacitura sui termini retici e celtici, erano naturalmente indicati a divenir soggiorno delle milizie romane, e ad aver rôcche, propugnacoli e ripari. Como fu allora posta a capo di una dizione importante, fatta quartiere di numerose soldatesche, e stazione di uno dei tre navigli, che Roma aveva, al Miseno, a Ravenna, sul Lario, a difesa sua e de' suoi possessi.

Non andò molto che i Galli furono fiaccati e rotti dalla costanza delle coorti romane. Como, che era stata rovinata dai Reti, incominciò a riprendere nuova vita. « Pompeo Strabo, padre del gran Pompeo, lasciò scritto il geografo e storico Strabone (12), la ripopolò dopo che i Reti abitanti al di sopra di essa l'avevano disertata; poscia Caio Scipione vi condusse anch'egli tre mila persone, e all'ultimo il divo Cesare ve ne aggiunse ben cinquemila, fra i quali i più illustri furono cinquecento Greci. A costoro egli diede il diritto della cittadinanza, e li ascrisse nel numero dei coabitanti; nè solamente si stabilirono essi in quel luogo, ma diedero alla città il nome che porta al presente; perocchè tutti gli abitanti si dissero al paro di loro Neocomensi, *nuovi borghigiani*: e interpretando questa parola si fece il nome di *Novocomum*. »

Per tal modo l'elemento romano e l'elemento greco si confusero una seconda volta e si cementarono coll'elemento indigeno; e pare che da allora quell'elemento misto, insubrico-romano o gallo-romano divenisse base o ceppo delle popolazioni del territorio comense che insieme al resto della

Gallia Cisalpina prese il nome per alcun tempo di *Liguria*, senza sensibili tralignamenti e spurii innesti. I Comensi stettero fedeli ai Romani fino alla caduta dell'Impero; e opposero valorosa resistenza ai Goti e ai Longobardi. Si hanno tradizioni che attestano che la libertà romana lanciò l'ultimo suo dardo, e trasse l'ultimo sospiro sul lago di Como, propriamente sugli scogli dell'*Isola Comacìna*. Leggesi in Paolo Diacono, longobardo ma amico di Carlo Magno [13], che allorquando Alboino, divenuto re d'Italia, aveva già stabilito il suo dominio in Milano e in Como, l'isola Comacìna e il Lario superiore seguitavano a tenersi indipendenti, e avevano leggi, amministrazione, e piccolo esercito alla romana. Un Francione, governatore d'Insubria in nome di Maurizio imperatore d'Oriente, dopo aver invano contrastato ai barbari, e aver veduto Roma vinta e depredata, radunò le reliquie di alcune legioni avanzate nell'Insubria, si ridusse a Como, poi all'isola Comacìna, che munì di fortilizî; colà raccolse romani e provinciali che fuggivano dinnanzi ai Longobardi; pose sotto custodia i tesori ch'egli aveva salvati, e che vi avevano portato i profughi, e stette fortemente armato a difesa dell'indipendenza. Da più di vent'anni i Longobardi erano scesi in Italia; e l'isola Comacìna, cui erasi conferito il nome di *Cristopoli,* o città di Cristo, per aver dato rifugio e salvezza ai cristiani contro i barbari, inalberava ancora, innanzi agli occhi di tutti e fino al 588, l'aquila romana; e serbavasi libera, sotto la protezione degli ultimi legionarî di Francione. Autari, terzo re dei Longobardi, e primo marito della regina Teodolinda, il quale aveva percorso tutta l'Italia vincitore discendendo fino a Reggio di Calabria, e colà aveva spinto in mare il suo cavallo gridando: « fin quì arriva il mio regno; » non potè più oltre sostenere, che una piccola isola e un piccolo terrirorio sul lago di Como vi-

vesse all'infuori della sua giurisdizione, mostrasse sulle sue torri l'aquila da lui vinta, durasse sicuro asilo ai suoi nemici, e ciò che forse più lo istigava, servisse di propugnacolo ad agognati preziosissimi tesori. Venne a Como, allestì una flottiglia, e con questa, e con numerose schiere avviate lungo il litorale, mosse alla conquista della Comacìna. Sei interi mesi resistettero Francione e i suoi agli iterati assalti di Autari, che aveva un numero d'uomini preponderante: mancarono non le forze e il coraggio, ma i viveri agli assediati, laonde fu necessità pei Romani arrendersi ai Longobardi. Onorevoli furono i patti della dedizione: Francione, del quale vive ancora il nome in una spiaggia alle falde del Legnone, presso a Colico, in cima al Lario, detta *Borgo Francione,* ottenne, come lo attesta il longobardo Paolo Diacono, di ritirarsi colla famiglia libero a Ravenna; i legionarî si dispersero o rimasero sulle terre vicine al lago; la *Cristopoli* cadde in mano di Autari, che non le recò danno, ma si accontentò di mettere le mani sul tesoro ivi reposto, e di trasportarlo alla sua sede di Verona. Pare che agli abitanti dell'isola Comacìna e dei dintorni non venisse fatto alcun male da Autari, che anzi fosse conferito qualche special diritto o privilegio, forse per l'intromissione di Micezio, arcivescovo di Treveri, cui diresse una lettera di preghiera e di raccomandazione un tal Floriano, che sottoscrivesi abbate nel *Monastero romano,* forse nella stessa Cristopoli o lì vicino. Si leggono in quella lettera le seguenti parole: « Vi prego supplichevolmente di raccomandare moltissimo al figliuol Vostro gloriosissimo il re Teobaldo *l'isola Lariana,* che chiamasi Cristopoli, affinchè ai Romani di lui servi, siano in ogni modo conservati i sacramenti che loro furono dati (14). » Da questo documento apparisce che l'Isola Comacìna o Lariana ai tempi di Autari e di Teobaldo o Teodo-

baldo, figlio di Teodeberto, re dei Franchi e di Austrasia, chiamavasi *Cristopoli,* e che ai Romani di quella parte della Gallia Cisalpina erano stati dati alcuni speciali diritti o sacramenti, cioè concessi privilegi con giuramento, dopo essere caduti in potere dei Longobardi, e avere abbassata, gli ultimi, l'aquila di Roma.

Non si imbastardì, nè si corruppe, anche per queste sventure, la progenie degli abitatori del territorio di Como, molto meno di quelli de' suoi laghi, e delle valli ad essi circostanti e soprastanti. Paolo Giovio ci tenne a mostrare l'impronta greca, rimasta fino a' suoi dì, in quella regione, nel titolo di molti luoghi derivati da vocaboli greci, dalla patria forse dei Greci di maggior conto, che o vennero nelle prime migrazioni o vi furono condotti da Giulio Cesare.

Ricorda fra gli altri i nomi di *Como*, *Lecco*, *Dorio*, *Dervio*, *Corenno*, *Nesso*, *Pallanza*, *Pigra*, *Piona*, *Cajeta*, la cui etimologia è greca.

Ai Greci il Giovio attribuisce altresì la cultura dell'olivo, che verdeggiava anticamente, e fiorisce ancora sulle sponde del Lario nei seni riparati dal soffio dei venti boreali; dei boschetti di lauri e di oppii, dei giardini sparsi di limoni, di cedri, di melaranci, cui ricordano gli scrittori romani, e coltiva oggi pure il contadino, ignaro della loro storia e della loro patria.

Nè di moltissimi nomi di origine romana tace quell'insigne uomo: *Incino* egli vede scaturire da *Licinoforum* o *Foro di Licinio; Castelmarte* da *Castrum Martis,* e *Proserpio* da *Proserpina,* divinità pagane, che là avevano are e selve al loro culto: *Olcio* da *olea* per l'abbondanza delle olive; *Onno* da *ovium* per la quantità degli ovini; *Bellagio* da *bilacium* per la sua postura nel punto di spartizione dei due laghi; *Lugano* da *lucanus,* luogo boscoso; *Stabbio* da *stabulum,* sede di stalle della romana cavalleria.

L'erudito Giovanni Dozio, non sono molti anni, in una sua breve monografia della pieve di Brivio [15], rileva moltissimi nomi di villaggi e luoghi in quella piccola pieve di origine romana, e conchiude: « Io non so in quale altro angolo si trovi un simil gruppo di villaggi e casali, tutti aventi nomi romani. »

4. — Per questa felice naturale disposizione di suolo e cielo, e per la contemperata mescolanza di buoni sangui e di spiriti vivaci, un tipo ben distinto e caratteristico informò questa porzione della popolazione insubrica, e si protrasse, e conservossi fino al presente nel pensiero e nell'azione. Parecchi scienziati essa diede da Plinio il naturalista all'Alciato filosofo giureconsulto, al sommo fisico Volta, all'astronomo Piazzi, al geologo Stoppani; molti letterati dal poeta Cecilio e da Plinio oratore, allo storico Paolo Giovio, all'erudito Giulini, al Parini, al Grossi, ai Bazzoni, al Manzoni, a Cesare Cantù. I suoi figli furono valenti nelle armi: di Insubri, e però in parte di Comensi, furono composte la IX legione romana, arditissima, e la X, la prediletta di Giulio Cesare [16]. Coll'aiuto di queste legioni, e specialmente della X Cesare vinse a Farsaglia: « la lode del fatto compito fortissimamente, scrive Appiano [17], riportò in primo e in secondo luogo, per consenso di tutti, lo stesso Cesare, e con lui la decima legione. » Esiste ancora, infissa nel muro sopra una fonte pubblica, nel paesello di Lasnigo vicino ad Asso, nella penisola lariana, una lapide di rozza pietra, nella quale si legge, che Caio Alebo Casticci, veterano della legione IX, fece vivente quel ricordo per sè e per Pompeia Dorcade sua moglie [18]. La resistenza e la forza tenace durò nell'età di mezzo contro le invasioni ripetute dei Reti, e gli assalti dei Longobardi sulle terre del Lario e all'isola Comacina; nelle epiche lotte fra Como e Milano verso la metà del 1100, e alla battaglia

di Legnano; e nell'aiuto dato ai Torriani, del loro territorio, che divennero signori di Milano, e a Gian Giacomo Medici, che dalla sua rocca di Musso sul Lario teneva in scacco gli Spagnuoli, scendeva a battere gli Sforzeschi per terra e sull'acqua, e sconfiggeva i soldati della Lega Grigia impadronitisi di Chiavenna. La prodezza nelle armi, il coraggio personale, come l'amore all'indipendenza e alla libertà furono tradizionali e costanti fino a questi ultimi tempi: ne fanno testimonianza l'insurrezione dei montanari di Vall'Intelvi contro il despotismo del Bonaparte nel 1807, il cui capo, il parroco di Ramponio, incontrò eroicamente la morte dell'Hofer; il capitano Rezia da Bellagio e il conte Porro Lambertenghi da Como condannati per delitto di patriottismo nel 1821 allo Spielberg, e il Dottesio da Como nel 1849 impiccato per uguale titolo a Venezia; la rivolta impetuosa di Como nel marzo del 1848, che spazzò via gli Austriaci, ne fece duemila prigionieri, e conquistò la bandiera di un reggimento di confinarî; e la discesa rapida e tempestosa dei Comensi di città e di campagna a liberar Milano durante le cinque giornate: la nuova insurrezione, per impulso di Mazzini, della Vall'Intelvi nel 1849 finita colla tragica fucilazione dei fratelli Brenta: i nomi del colonnello Anzani da Alzate, il compagno indivisibile di Garibaldi nelle *guerrilas* dell'America; del generale Sirtori di Casate vecchio, l'ultimo difensore di Venezia nel 1849, e seguace intrepido nelle più arrischiate imprese di Garibaldi; del Daverio, del Morosini, del Maffei, del Dandolo, varesini, morti nella difesa di Roma nel 1849 contro i Franchi; e dei molti che presero onorata parte nei combattimenti del 1848 e 1849 a Padova, a Treviso, a Morazzone, a Venezia, e nel 1860 alla spedizione dei mille di Marsala, e alle altre successive audaci imprese garibaldine a Varese, a San Fermo, in Sicilia, al Volturno, nel Trentino, a Mentana. Le loro

ossa, tratte dal seme di precorse gagliarde generazioni, giacciono sparse dalle Alpi Noriche ai monti Nebrodi immolate per la patria.

5. — Dopo questi cenni sulle qualità fisiche del suolo e sulle qualità morali degli abitatori, più che convenevole, pare qui necessario il dire alcune parole intorno alla circoscrizione ed estensione del territorio Comacino, e alle vicissitudini principali alle quali in molti secoli andò soggetto. Perciò fa bisogno di considerarlo brevemente nei suoi momenti storici più importanti.

È noto come con il decadere della autorità di Roma, e il sorgere della dominazione Bizantina, il territorio dell'impero venisse ripartito in diocesi, le quali erano governate da nuova specie di prefetti civili o militari; e, come al dilatarsi e consolidarsi del cristianesimo, in ciascuna diocesi venisse stabilito un'antistite spirituale con il nome di Vescovo, laonde uno stesso territorio aveva di solito due capi, uno per gli affari civili, l'altro per quelli ecclesiastici.

Como, ch'era stata colonia e municipio di Roma, e aveva avuto i suoi prefetti, illustre fra questi Giunio Bruto, divenne anch'essa diocesi. Non rimangono i nomi dei suoi reggitori politici, dopo cessate le prefetture romane; bensì resta la memoria del primo Vescovo, che fu un romano, di nome Felice, amico di Sant'Ambrogio, romano ei pure, dal quale venne ordinato. Verso la metà del secolo V era nominato, come si hanno sicure prove, vescovo di Como Sant'Abbondio, greco di Tessalonica in Macedonia, che ottenne gli onori degli altari e la dedica di un tempio insigne, e fu e continua ad essere il patrono della diocesi comense.

Mancano i documenti per conoscere da quale metropolita la diocesi di Como dipendesse ne' suoi inizî; ma puossi dire con certezza, che al cominciare del 600 essa era unita

alla sede di Aquileja, il cui presule fino dal 369 portava il titolo di Arcivescovo. È ben difficile scoprire ora, per qual ragione gli abitatori del Lario, nell'occidente, fossero e stessero collegati nell'unione religiosa con quelli del veneto litorale, a levante: una grave ragione deve avere creato un fatto che fu causa alla sua volta della inclinazione e dell'educazione artistica secondo la scuola e la tradizione greca o meglio bizantina nei tempi del decadimento di Roma, che in tutto andava perdendo il suo primato. Si hanno le prove, che nel 557 l'arcivescovo d'Aquileja Paolino convocò un sinodo de' vescovi suoi suffraganei per rigettare i tre famosi articoli del Concilio ecumenico V di Costantinopoli; che quei vescovi si distaccarono dai loro fratelli e dal Papa, che li avevano accettati, si volsero alle dottrine e allo scisma dell'Arianesimo, e costituirono loro capo l'Arcivescovo di Aquileja con il titolo di Patriarca. In tale occasione il sinodo nominò e spedì vescovo di Como un tal Agrippino, intinto della pece ariana, il quale edificò la chiesa di S. Nicolò a Piona presso a Colico in cima al Lario, e morì verso il 607, e fu sepolto nella chiesa di S. Eufemia nell'isola Comacina, sulla mensa del cui altare vedesi tuttora una lapide di quei tempi ricordante le virtù di Agrippino, che poi rinnegò lo scisma, e fu dichiarato santo, e stette onorato nell'isoletta finquando nell'ultimo passato secolo fu trasferito a Delebbio in Valtellina, che ritenevasi di lui patria, e che richiese le ossa del santo suo figliuolo.

Vuolsi che questo vescovo Agrippino introducesse in qualche luogo della sua diocesi il rito d'Aquileja, detto *Patriarchino,* che aveva un proprio simbolo di fede, un rito avvicinantesi a quello romano antico, breviario e messale particolare e salmodie speciali, e inoltre un canto corale, del quale perdura qualche cantilena, e sembra eco lontana

di modulate salmodie ancora suonanti in qualche angolo del Friuli e della Carnia. Il rito patriarchino fu, più che altrove, conservato lungamente nell'isola Comacina: nel 1169 quelli della città di Como, per ire partigiane, assalirono quell'isola e la Cristopoli, e misero ogni cosa a fiamma e ruba, e i miseri abitanti trasportarono al paese di Varenna sulla spiaggia opposta; non rimase che la chiesa. Quei di Varenna ospitarono i fratelli derelitti; accettarono il loro rito e lo esercitarono, ond'ebbero il nome di *patriarchini*, che ancora li distingue. Fu con gran stento che l'arcivescovo S. Carlo Borromeo potè sulla fine del 1500 sopprimere quel rito, ma non vi potè introdurre l'ambrosiano della diocesi di Milano; vi stabilì quello romano, più vicino all'aquilejense, che ancor dura.

È da notare, che i vescovi di Milano divenuti arcivescovi dopo il 777, e signori della città e della campagna milanese, adagio adagio, un po' coll' amore e un po' colla forza, riescirono, prima del mille, a distaccare Como da Aquileja, e a sottoporla allo loro giurisdizione. Ma ciò non piacque a papa Ildebrando, Gregorio VII, che avendo concepito l'ardimentoso disegno di assoggettare a Roma e al papato l'Italia intera, pensò, fra l'altre cose, di abbassare l'autorità poderosa e a sè contraria degli arcivescovi di Milano (19). A tale scopo si fece a promuovere in questa città diverse intricate questioni di disciplina e di giurisdizione ecclesiastica; istigò e sollevò contro dell'arcivescovo e del partito suo due capipopolo, Landolfo e Arialdo, e mandò da Roma a Milano con poteri e denaro un' Erlembaldo, laonde avvennero discordie, risse e battaglie, che indebolirono l'autorità dell'arcivescovo, e prestarono modo alle diocesi malcontente di ribellarsi all'antistite di Milano. Quei di Como colsero il destro per sottrarsi alla Curia milanese mal tollerata, e ritornare nel grembo del Patriarca di

Aquileja. Fu questo il segno della guerra civile accesa ed arsa tra i Milanesi e i Comensi, cantata in versi latini dall'anonimo poeta Cumano, durata dieci anni come l'assedio di Troia, finita colla distruzione di Como nell'Agosto del 1127, ma risorta colla calata dell'imperatore Federico Barbarossa contro Milano, e sfogatasi col prendere parte i Comensi nel Marzo 1162 all'assalto ultimo e alla completa ruina di Milano. Quasi nessun storico locale fissò lo sguardo e richiamò la pubblica attenzione sul fatto anomalo e curioso, che la diocesi di Como dal 600, vivente Agrippino per lunghissimo tempo, sotto capi nazionali e stranieri, poi dal 1080 all'incirca sino alla metà del passato secolo, continuasse a tenersi stretta a' suoi vecchi Patriarchi, dimorassero essi in Aquileja, a Grado, a Cormons, a Cividale o a Udine; dominassero i Visconti, gli Sforza, i Francesi o gli Spagnuoli da una parte, i duchi Friulani o Austriaci o la Serenissima dall'altra. Nel 1450 la Repubblica di Venezia, conquistato il Friuli, trasportò a Venezia il Patriarca di Grado, che assunse titolo e dignità di Patriarca di Venezia e di Primate della Dalmazia. Como seguitò a dipendere da Aquileja, fin quando avvenuto, in causa di guerra, nel passato secolo il distacco della parte più orientale del Friuli, compreso Aquileja, che dal dominio della Serenissima passò a quello di Casa d'Austria, l'imperatrice Maria Teresa richiese, e Papa Benedetto XIV concesse, con bolla del 17 Luglio 1751, che cessasse il patriarcato di Aquileja; che la diocesi di Como venisse assoggettata al Metropolita di Milano; e le sedi vescovili del Friuli veneto obbedissero all'ordinario di Udine, fatto arcivescovo, quello del Friuli austriaco a un nuovo arcivescovo creato in Gorizia.

Questa è in compendio la storia ecclesiastica della diocesi di Como, che è antichissima, e variò pochissimo da prima del mille fino ai nostri giorni nel suo territorio, il

quale secondo la circoscrizione puramente chiesastica sarebbe assai ristretto, essendo la provincia di Como occupata o intersecata in molta parte dalla diocesi di Milano.

Ma Como ebbe ed ha ancora giurisdizione diocesana sulla Valtellina, cioè sulla intera provincia di Sondrio, e passava anche al di là nelle valli di Poschiavo e di Santa Maria. Mantenne sempre la potestà ecclesiastica fino a questi ultimi anni sul Canton Ticino, eccettuate le tre valli superiori a Bellinzona, fino al San Gottardo, che, per curiosa anomalia, stettero soggette agli arcivescovi di Milano.

Quanto alla circoscrizione e all'amministrazione civile Como ebbe sotto i Romani i suoi prefetti, i diritti della cittadinanza romana, e la provincia corrispondente alla diocesi. Scesi in Italia i Longobardi, nessun Duca, per quanto è noto, si stabilì in Como, nè consta ch'essa sia stata assoggettata ad alcuno dei Duchi residenti a Milano, a Bergamo, a San Giulio d'Orta; parrebbe invece che dipendesse direttamente dai Re longobardi residenti in Monza. Ciò induce a credere la frequenza delle visite di que'Re nel territorio comacìno, e la cura assidua che si prese la regina Teodolinda di costruire entro di esso, come vedremo in seguito, strade, ponti, chiese, castelli e ville. La condizione degli abitanti fu quella dell'*Aldionato,* perchè pareggiati ai Romani, quindi di servi, giusta le opinioni, sebbene un po' discordanti, del Muratori, del Romagnosi, del Savigny, del Troya e d'altri, fatta eccezione pei *Maestri Comacìni,* dei quali parimenti si parlerà più innanzi.

Poco meno oscure sono per noi le condizioni della città e del territorio di Como durante la signoria di Carlo Magno, e dei Carolingi di lui successori. Gli editti dei Longobardi non furono che in parte abrogati, e solo in parte dai Carolingi venne fatta rivivere la legislazione romana. Ma siccome i Vescovi e il ceto prelatizio crebbero

in autorità e potenza, fino a che stette la dominazione dei Franchi, così è a ritenersi che l'unità ecclesiastica abbia cooperato a conservare l'unità politica del territorio comense.

Per la lontananza e assenza degli imperatori germanici che successero ai Carolingi e pretesero alla eredità del Sacro impero, si allargarono e afforzarono le libertà comunali in Italia; sebbene troppo di frequente fosse turbata la concordia e la pace, ora fra comune e comune, ora perfino dentro le mura di uno stesso abitato, in causa di partiti e fazioni popolari, e di tiranni e tirannelli che inferocivano gli uni contro gli altri. S'approfittò di quelle discordie l'imperatore Barbarossa, che scese di Germania in apparenza per rimettere in quiete, in realtà per assoggettarsi le divise città italiane. Como e Milano si dimostrarono l'una ostile all'altra, e ambedue pagarono la pena della loro insipienza.

Dappoichè l'indipendenza e le libertà italiane furono assicurate colla pace di Costanza, il territorio di Como visse alcun tempo tranquilo; ma non andò molto che le inquietudini e i tumulti si accesero, e avvennero rapine e fatti di sangue, specialmente per le ambizioni smodate e i turpi interessi di famiglie potenti e delle facinorose loro clientele. Per queste maladette gare, gelosie e scelleraggini, che tenevano divisi, avversi e armati un contro l'altro i casati più poderosi in Como, dei Vitani, dei Rusca o Ruscone, dei Lambertenghi, ed altri, la città fu offerta e data ad Azzone Visconti, Signore di Milano, il quale, al paro della cittadinanza milanese, non desiderava di meglio, che impossessarsi di una antica rivale, e accrescere il proprio dominio coll'annessione di un territorio bello e forte, al quale tuttavia si garantirono l'autonomia amministrativa e taluni privilegi. Così Como venne attaccata al carro di Milano, cui

dovette seguire nella buona e nella mala fortuna; con Milano stette durante la Signoria de' Visconti e quella degli Sforza, salvo il brevissimo periodo della Repubblica ambrosiana; ma al tempo degli Sforza, e per colpa degli Sforza, e dell'infiacchita e servile cittadinanza milanese, specialmente della parte aristocratica, perdette larghissima estensione del suo territorio, che ora forma quasi intero il Canton Ticino.

Nell'età la quale può dirsi eroica per gli Svizzeri come soldati, brutta come repubblica civile, per noi infelicissima, il territorio Ticinese fu colla forza e colla frode distaccato dalla Lombardia, e sottoposto, come paese servo, a gente di altra razza, altri costumi e altra lingua. Negli ultimi anni del 1400 e nei primi del 1500, gli Svizzeri ordinatisi in grosse compagnie di ventura, vendevano il braccio a chi più li pagava; e facendosi stimare e temere per militare bravura, e per vittorie riportate, erano divenuti quasi arbitri e padroni del Ducato di Milano. Giulio II che levò il grido: *Fuori i barbari d'Italia,* fu lui stesso che istigò gli Svizzeri a scendere in Italia, impadronirsi della Valtellina e del Ticino per potere farsi poi egli signore di Parma e di Piacenza, strappandole allo stato di Milano, e aggregandole al Pontificio. Calarono gli Svizzeri condotti dal feroce cardinale di Sion, di segreto accordo con il Papa; misero a ruba e a fuoco il Ticino e il Milanese, si insignorirono di Bellinzona, poscia di Locarno e del Luganese, che ritennero, e delle tre pievi superiori del lago di Como, che, per intromissione del maresciallo Gian Giacomo Triulzio, dovettero poco appresso rilasciare. « Dalla attività di papa Giulio II, scrive Pietro Verri (20), gli Svizzeri incessantemente animati, e profittando della confusione e della debolezza dei Francesi, occuparono i *tre baliaggi* di Lugano, Locarno e Mendrisio, i quali continuarono a pos-

sedere dappoi, come al presente. I Grigioni si impadronirono di Chiavenna, di Bormio e della Valtellina attualmente possedute da essi. Il Papa occupò Parma e Piacenza. »

Un trattato di pace, conchiuso in Ginevra il 24 Dicembre dell'anno 1516 per mediazione di Carlo III, duca di Savoja, fra i signori Svizzeri e Francesco re di Francia, stabilì agli art. 4.° e 5.° (21): che gli Svizzeri avrebbero ritenuto, a modo di pegno, per quattro anni, cioè fin quando fossero loro pagate certe somme, la cui ultima scadeva il 1.° Gennaio 1521, le terre di Lugano, Locarno, Domodossola, Chiavenna, e Valtellina, conservando come acquisto Bellinzona già prima occupata. Domodossola fu ben presto rilasciata; Chiavenna, Bormio, e Valtellina non ritornarono che tre secoli appresso, e dopo agitazioni violente, persecuzioni atroci e massacri sanguinosi, alla Lombardia. Il Ticino rimase fuori dal consorzio italiano; e per tre secoli fu territorio schiavo. Migliorò le sue sorti nel 1748, cessando di essere *baliaggio,* e nel 1803 divenendo cantone autonomo. Nel congresso di Vienna del 1815 per poco, e soltanto per cagione di gelosia politica, non fu ceduto all'Austria, e riunito alla Lombardia, della quale, ognun lo vede, esso è una parte e un complemento.

Qual'era sotto gli Sforza, tale rimase il territorio civile di Como, fuso nel Ducato di Milano, sotto Carlo V e gli Spagnuoli sino al principio del 1700. La subingressa dominazione austriaca di poco mutò la aggregazione degli elementi uniti con forma, in apparenza, irregolare e confusa: il governo italico, uscito dalla rivoluzione francese, gli diede maggiore ampiezza di confini, composizione topografica più omogenea, lasciando tuttavia la dualità delle diocesi, i cui capi ripartiscono in misura disuguale l'autorità spirituale. Il trattato di Vienna e la nuova occupazione austriaca rispettò pressochè integralmente la circo-

scrizione della provincia di Como, che senza perturbazioni e immutazioni passò nel 1859 dall'Austria all'Italia, dalla Casa degli Absburgo a quella di Savoja.

6. — Abbiamo fin qui considerato il territorio di Como nella sua consistenza d'antica data e nelle sue decomposizioni e ricomposizioni politiche; giova riguardarlo anche nella sua personalità, manifestazione e vita artitisca, che forma quasi una cosa a parte. L'arte etrusca nei tempi antichi ebbe la sua sede e i suoi focolari non solo nell'Etruria ossia Toscana e Tuscia, ma a Luni, che è porzione della Liguria, ma a Ravenna, a Felsina ossia Bologna e in altri punti là dove il Po si getta in mare; e la scuola Umbra, nei tempi moderni, occupò i due declivî, orientale e occidentale, dell'Appennino, e si distese dall'altipiano selvoso di Urbino, che prospetta l'Adriatico, sino a Perugia, a' cui piedi scorre il Tevere, e sta innanzi il mar Tirreno. Quindi è che il territorio artistico di Como, per ragioni che appariscono dai fatti, diversifica in qualche punto da quello che fu ed è il territorio ecclesiastico e civile. Esso, come si formò da sè stesso, consta particolarmente delle regioni dei tre laghi, ai quali stanno uniti i verdi piani che si allargano; le sinuose valli, che si addentrano; le ineguali montagne, che si innalzano, e ovunque sono gremite di vivaci paeselli e di popolazioni le più sveglie; in poche parole esso comprende quasi intera la provincia di Como; qualche lembo della provincia di Milano; le due sponde dell'Adda, al disopra e al disotto del vecchio Lario; una striscia della provincia di Novara, la quale fino al 1735 faceva parte del ducato di Milano; finalmente la bassa Valtellina, e il Canton Ticino sotto il Ceneri, che è una continuazione dell'agro comense, e i cui artisti ebbero quasi sempre scuola comune, e quasi sempre condussero vita comune cogli artisti di Como e in genere coi Lombardi.

7. — Ed ora, esposto quanto era necessario intorno alla consistenza del territorio di Como e all'indole nativa e al carattere tradizionale dei suoi abitatori, passar dobbiamo a discorrere dei suoi artisti, i quali in età remotissima ottennero il nome di *Maestri Comacini* ed ebbero i loro *colliganti* ossia soci, o consorti, o confratelli, che con essi si confusero e formarono unioni di uomini intelligenti e operosi collegati da scuola comune, da comuni statuti e interessi. Essendoci noi proposto di scrivere la storia di questi Maestri o artisti; ragion vuole che la si incominci colà dove deve incominciare, cioè dai primordî dell'età medioevale, e quasi quasi dalla caduta dell'Impero Romano, che secondo le nostre indagini, è il tempo della loro manifestazione. I nostri studî sui più credibili autori e documenti mettono in chiaro e ci pongono innanzi il succedersi e diffondersi di uomini e famiglie, ora più ora meno numerose, di artefici e di artisti, che sbucano in gran parte dai tre laghi e dalle valli e dai colli adiacenti e circostanti, e per il corso di mille e più anni migrano regolarmente, come per istinto, al pari delle rondini e delle grù, dai loro paesi di nascita, si uniscono con altri delle contrade finitime, uguali di dialetto e di abitudini, e in squadre si recano colà dove si stanno per imprendere, o incominciano a fervere grandi lavori edilizî, e ovunque lasciano un'impronta onorata, sempre quella della forte resistenza, non di rado l'altra di un'elevata intelligenza, talvolta perfino quella del genio. È un fatto, che si può dire meraviglioso e quasi miracoloso, la esistenza e la persistenza di un piccolo popolo, che vive dell'arte e per l'arte attraverso molti secoli, in mezzo a migliaia di cambiamenti di persone e di cose e a continue vicissitudini delle condizioni politiche e sociali. Per avere la spiegazione ossia per conoscere la ragione di un tal fenomeno, era d'uopo a nostro avviso, indagare, almeno

genericamente, come abbiamo fatto, la storia primitiva, e rilevare l'indole, che è inveterata e felice, di questa gente naturalmente inclinata all'arte, ed è il prodotto, o la risultante, come si suol dire, degli elementi di razza, di clima, dei bisogni fisici, e di una educazione tradizionale e costante.

8. — Studiata sotto questi varî aspetti, la storia dei Maestri del territorio di Como, o come diciamo e seguiteremo a dire per specificazione, abbreviazione o antonomasia, dei *Maestri Comacìni*, presenta qualche lato di novità, di curiosità e di diletto. Essa ritorna indietro fino a que' tempi nei quali andavano scomparendo gli artisti Romani insieme colle leggi, coll'impero e collo stesso popolo di Roma; si ferma a mostrare negli avanzi di monumenti che ancora esistono, e nelle tradizioni storiche le opere di que' Maestri primitivi, i quali, spento ogni lume di civiltà e però di scienza e di arte, raccolgono e tramandano, in età infelicissime, i precetti e le pratiche, specialmente nella edificatoria, dei Romani; ci addita questi uomini singolari, che rimangono vivi e quasi soli lavorano, e creano o restaurano in mezzo alle devastazioni delle irruenti orde barbariche, e alle distruzioni dei rinnovantisi tumulti popolari; e ce li fa vedere già desti ai primi albori e ai succeduti splendori del risorgimento politico e artistico in Italia, allorchè quasi all'improvviso si appalesa e si impone la potenza della loro mente nell'ideare, la forza della riflessione nel calcolare, la tenacia della volontà nell'eseguire, e ci fa tener dietro, qua e là in Italia e fuori, a cotesti esseri, da moltissimi non conosciuti neppur di nome, ma onorandi e non di rado insigni nell'arte, ora chiusi nelle loro unioni, consorterie o fratellanze, ora mescolati, sebbene il più delle volte distinti, con artisti e artefici italiani, e anche forastieri, con abitudini e tendenze loro proprie.

Forse parrà a taluno, così a primo aspetto, che il breve spazio di territorio del quale ci occupiamo, e la esiguità di numero della sua popolazione non possa essere soggetto che di una storia molto circoscritta, pressochè provinciale e quasi rurale, e quindi di poco o nessun conto; come parrà a tal altro che il titolo di *Maestri Comacìni* debba necessariamente ricacciarci e tenerci quasi chiusi in stretto oscuro periodo di medio evo, quando venne fuori il nome di quegli uomini singolari, e si diffuse la loro arte arcaica, singolarmente l'architettonica, che assunse per poco il nome di *comacìna*, poi quello divenuto e rimasto comune di *lombarda*. Ma già fu accennato che il vocabolo di *Maestri Comacìni* uscì per il primo, come vedremo, a rappresentare una scuola, un sistema, e un' associazione ben organata, e durata nel giro di molti secoli; che costante e non mai discontinuo, come verrà dimostrato, fu il lavoro di quegli uomini provenienti nella massima parte dal territorio artitisco, che abbiam descritto, ed ebbe incominciamento, dai vetusti tempi della dominazione Longobarda, e seguito e vita, con successive innovazioni e riformagioni, sino a quelli recentissimi dell'Italia degli Italiani. Assisteremo collo svolgersi della nostra tela, allo spettacolo, rinnovantesi in ogni secolo, di squadre numerose di artefici e operai, che straripano dai laghi, dai monti, dai piani di un paese fecondo di prole robusta e sempre crescente, i quali si espandono d'ogni parte, attraggono a sè altra gente vicina di dimora, affine per lingua, per sangue, e costumanze, e stampano e lasciano i segni, non di rado grandiosi e gloriosi, delle loro idee e dell' instancabile lavoro. Dovremo additarli e seguirli al di qua e al di là dell' Appennino e delle Alpi, da Trento a Venezia, da Milano a Genova, da Lucca a Orvieto, da Roma a Napoli e a Palermo, da Madrid a Costantinopoli, da Vienna a Mosca e

a Pietroburgo. Per questi fatti, che sono continuativi e spesso di gran valore, la storia dei Maestri nostri si mantiene tutt'altro che ristretta, e isolata in breve cerchia; ma si allarga, e via via si intreccia colla storia civile e artistica d'Italia, e un po' anche con quella forastiera. E la successione e trasmissione, per così dire, ereditaria di generazione in generazione, di secolo in secolo, dal 600 al 1800, dell'arte proteiforme ma ferma e stabile in una agglomerata unione di paese, quasi fosse una famiglia, legittima la conservazione del titolo d'antica data, ch'ebbe fino da' suoi primordî questa famiglia sempre vivente di *Maestri Comacìni.*

Noi quindi potremmo comprendere e dividere in tre epoche la nostra storia, come usano i più degli storici dell'arte: non mancano gli uomini e la materia per ciascuna epoca. Tuttavia siccome per la specialità delle cose, che formano il nostro argomento, dovremo andare un po' a sbalzi, e passare di frequente da una ad altra regione italiana, e più di una volta migrare fuori di casa nostra; così per ragioni affatto subbiettive ci parve utile e quasi necessario deviare dal metodo comune, ed esporre nel miglior modo la nostra narrazione distinta in piccoli quadri e inserire questi, con i maggiori riguardi all'ordine cronologico, qua come parti primarie, là come accessorie, secondo il merito, nel grande quadro dell'arte nazionale.

9. — So che il mio scritto, malgrado le molte cure e le fatiche è difettoso e mancante, sia per la lontananza dei tempi dai quali devo incominciare, obbligato quasi a frugare nelle tombe millenarie di uomini in certo modo fantastici, che hanno un non so che del ciclopico e del cabirico; sia per la scarsezza di documenti che rechino date sicure, e notizie non confuse e contradditorie; sia per la estensione del racconto, che abbraccia 1200 anni, e la varietà dei

fatti, che hanno, come le diverse società, i diversi loro bisogni e gusti, e le speciali culture, una impronta, fisionomia, esplicazione gli uni dagli altri differenti. Mi auguro almeno ch'esso possa spingere altri a ricercare, a pensare, a far meglio.

Queste pagine dovrebbero essere non inutili specialmente a molti degli abitatori del territorio comacino, italiano e svizzero, presso i quali talune cognizioni non sono abbastanza divulgate, neppure in parecchi della classe culta, e sarebbe giovevole che lo fossero; imperocchè, come lo cantava Virgilio (22), è un gran bene raccogliere le lodi dei padri, e riconoscerne le virtù per imitarle. Apprenderanno i figli viventi come i loro antenati non solo devono essere stimati, perchè una porzione dell'arte dei caduti Romani raccolsero, e mantennero in tempi di tenebrosa ignoranza e di universale desolazione, e aiutarono il passaggio dalla vita così detta barbara a quella che si fece più mansueta e civile, e, toltasi poi la rude scorza del medio evo, divennero maestri di buon gusto e d'eleganza in Italia e fuori d'Italia; ma altresì perchè per campare la vita ed esercitar l'arte tradizionale studiarono molto, sostennero gravi fatiche, e incontrarono pericoli e patimenti, e fondarono, tanti secoli indietro, ciò che ora parve quasi un nuovo trovato, le istituzioni del mutuo insegnamento e della mutua assistenza.

Nè parmi che queste pagine possano riuscir sgradite agli altri italiani, essendochè tendono a rivelare qualche parte di potenza artistica sconosciuta o poco nota, e ad accrescere il valore del patrimonio comune. Forse esse ci mostrano qualche anello di più della catena di unione e trasmissione dell'arte romana dall'età della caduta dell'Imperio a quello dello stabilimento dei Comuni; la forza della civiltà italica che risorge nelle arti quando le genti nor-

diche la rovinavano con barbare conquiste; mettono forse in maggior risalto taluni problemi della nostra storia artistica, per la cui soluzione si affaticarono e ancora si affaticano buon numero di eruditi nostri e ancor più di stranieri; ci danno a vedere finalmente una continuazione delle *eterie* dei greci, e dei *collegi* dei Romani; indicano i depositarî dei precetti dell'arte antica, che insegnavasi a porte chiuse, e propagavasi nella *Schola* e nel *Laborerium,* e il vincolo di solidarietà e di fraternità, che fu comune, più che presso altri, nei nostri vecchi artisti e operai, laonde furono chiamati ugualmente: *Maestri* e *Fratelli Comacini.*

NOTE

(1) Della Georgica, Lib. II, verso 160.

(2) *Caii Plinii secundi Historia naturalis*, Lib. III, Cap XX, XXI e XXIII.

(3) *In Comensi juxta Larium lacum, fons largus horis singulis semper intumescit ac residet.* Ibid. Lib. II, Cap. CVI.

(4) Epist. 6 del Lib. III.

(5) *Le iscrizioni di Plinio*, G. Hermes, III, pag. 112; e Teodoro *Mommsen, Studî su Plinio il giovane.*

(6) *Attuli tibi ex patria mea pro munusculo questionem, altissima ista, eruditione dignissimam. Fons oritur in monte, per saxa decurrit, excipitur canatiuncula manu facta: ibi paullum retentus in Larium lacum decidit. Hujus mira natura: ter in die statis auctibus et diminutionibus crescit decrescitque.* Lib. IV, Epist. XXX.

(7) *Protinus umbrosa vestit qua litus oliva Larius, et dulci mentitur nerea fluctu... De Bello Getico*, Carmen XXVI, Vers. 319 e seg.

(8) *Epistola Cassiodori ad Gaudiosum Theodorici in Italia Regis Cancellarium.*

(9) Pauli Jovii, *Larii lacus (hodie Comensis) descriptio ad Franciscum Sfondratum.*

(10) Bazzoni Gio. Battista, figlio di un commerciante di Lezzeno, nacque nel Febbraio 1803 in Novara, e morì in Milano nell'Ottobre 1850. — Giunio, suo cugino, nacque in Milano nel Luglio del 1800 da un Giovanni parimenti di Lezzeno: e levato morto dal lago fu sepolto a Lezzeno nel camposanto che accoglieva le ossa de' suoi padri.

(11) *Historia naturalis*, Lib. III, Cap. XXI.

(12) *Della Geografia.* Lib. V, Cap. 2.

(13) *Pauli Diaconi Warnefridi Longobardi*, ecc. Capit. 28.

(14) *Suppliciter quæso, ut domino filio Vestro gloriosissimo regi Theobaldo insulam Lariensem, que Christopolis dicitur, plurimum commendetis, ut Romanis servis ejus sacramenta, que data*

sunt, omnimode conserventur. Duchêsne, Tomo I, Epist. 6, Bouquet Martino, monaco Maurino, Tom. IV, Epist. 27, pag. 67.

(15) *Notizie di Brivio e sua Pieve raccolte su vecchi documenti,* ecc., pag. 57.

(16) *Petri Rami liber de militia Julii Cesaris, vel Thesaurus antiquitatum romanarum congestus a I. G. Grevio,* Vol. X.

(17) *De bellis civilibus,* Lib. II, n. 76.

(18) *Vivens fecit vet. Legionis VIII Alebo Casticci — F. Sibi et Pompej — e Dorchadi coniugi suæ.*

(19) Giulini, *Memorie della Città e della campagna di Milano,* Tomo IV. Verri *Storia di Milano,* Capit. IV.

(20) *Storia di Milano,* Capit. 21.

(21) Rovelli: *Storia di Como,* Parte III, Tomo I, Epoca XIV, Capit. I, pag. 427 e seguenti.

(22) Egloga IV, v. 26-27.

CAPITOLO I

MAESTRI COMACÌNI
AVANTI E DURANTE LA DOMINAZIONE DEI LONGOBARDI

1. — Chi da Como dirizzi la navicella verso il nord, arriva, passate rupi deserte e piaggie popolose, ad ampio bacino, recinto da giardini odorosi e da ville eleganti, che si chiama *Tremezzina*. E chi si fermi, per esempio, al promontorio di Bellagio, e si volga all' altro promontorio che sta dirimpetto, dell' egiaca Lenno, vede discendere, come nastro d' argento, dalla valle di S. Benedetto un torrente con acque abbondevoli, e salire, rasentando il torrente, una via che serpeggia, fiancheggiata da tempietti e tabernacoli con statue in plastica e pitture sacre, e finisce sopra la vetta di un poggio in una breve spianata, ombreggiata da platani, tigli e castagni, fra mezzo ai quali sorge una chiesa o santuario intitolato alla *Beata Vergine del Soccorso*. Moltissimi voti pendono dalle mura del santuario, che viene visitato spesso, ma infallibilmente ciascun anno il giorno otto del settembre, da turbe di divoti, che ascendono la faticosa erta cantando e salmodiando con arie melodiche e vecchie note rusticali, e vanno

a invocare le grazie desiderate, appiè di un antico marmoreo simulacro della gran Madre di Dio.

Lassù, fino dai tempi dei Romani, era un tempio sacro a Cerere Eleusina, la generatrice e protettrice dei frutti e delle biade, dalla bionda capigliatura, coronata di grappoli e di spiche; e lassù traeva alle idi del settembre, una moltitudine di popolo a supplicare la Dea, ad appendere voti, a solazzarsi e a far mercato. Quel santuario paganico si ergeva al di sopra della leggiadra villa, designata con il nome di *Comedia*, e posseduta dal minor Plinio, in vicinanza di Lenno. Apparisce da una lettera di Plinio, come egli, per obbligo di patronato, o per devozione, o per gittar polvere negli occhi, lo ricostruì e ampliò, valendosi dell'opera di un Mustio, valente architetto comacìno. « Io devo, scrive all'architetto in una lettera, che ancor abbiamo[1], per ammonizione degli auguri rinnovare in meglio e più in grande il sacro tempio di Cerere, divenuto vecchio e angusto, che è posto là in mezzo alle campagne, ma che in certo giorno fisso è frequentatissimo. Imperocchè alle idi del Settembre, là si raduna da tutta la regione una gran folla di popolo; vi si trattano molti affari, si ricevono e si rendono molti voti; ma non vi è nessun rifugio nei dintorni alla pioggia ed al sole. » Prosegue Plinio dando alcune istruzioni sui lavori da imprendersi, e conchiude[2]: « Se pure non troverai da fare qualche cosa di meglio, tu che sei solito a superare coll'arte le difficoltà dei luoghi ».

Queste parole ci appalesano, che all'età di Plinio già trovavasi in Como qualche buon architetto, capace di edificare, un po' in grande, e di soddisfare un uomo istruitissimo che aveva dimorato tanti anni in Roma, e viaggiato l'Italia, la Grecia, e l'Asia minore, ove fu governatore.

2. — Abbiamo un architetto ossia Maestro Comacìno fino dal primo secolo di Cristo ai tempi di Trajano, citato e lodato da Plinio il quale in altra sua lettera [3] all'amico Canino Rufo, comense, parla di una villa suburbana amenissima e deliziosa con portici aperti all'aura pri-

maverile, con platani, vivai e vasche animate da acque scorrenti, con bagni e triclinî; e in essa e in altre lettere ricorda ville, palagi, templi, fòri, porticati, onde s'abbellivano Como e i suoi dintorni. Qui viveva e si spassava il poeta Cecilio, del quale perirono le opere, e cui invitava Catullo a lasciare le mura di Como e le spiagge del Lario, *Comi menia Lariumque litus,* e a venire da lui a Verona. Alcuni frammenti di antiche fabbriche, e colonne, basi, cornici, fregi di pietre e di marmo, di buon lavoro, diseppelliti, e alcune lapidi dell'età romana ritrovate qua e colà nel recinto urbano, nel suburbio e altrove, ci persuadono e assicurano, che l'arte del murare, dello scolpire, dell'ornare era, anche prima dei Plinî, cresciuta e avanzata entro e all'ingiro di Como.

3. — Nè sulle rive del Lario potevano essere sconosciuti, che anzi dovevano aver messo presto radice, ed essersi amplificati i sodalizî di artieri che si trovavano già istituiti ai primi tempi della Roma imperiale. Plinio Cecilio li aveva veduti, fors'anche ajutati, come parrebbe indicarlo una sua lettera da Nicomedia di Bitinia all'Imperatore Trajano (4), nella quale parla della istituzione di un Collegio di fabbri, da istituirsi, e la risposta di Trajano (4), che ricusava l'istituzione di qualsiasi collegio o sodalizio per timore delle *eterie,* ossia fazioni che vi si potessero infiltrare. L'illustre Tomaso Mommsen, nel suo opuscolo sui collegi e sodalizî dei Romani (5), scrive, che sotto gli imperatori a nessun collegio era concesso il diritto di riunirsi se non per legge speciale; che i collegi dei templi e degli artefici ottennero di continuare anche dopo deperita la libertà: ma nuovi collegi non facilmente potevano essere costituiti. Lo scopo principale di codeste unioni o società di artefici, come ne lo attestano parecchi documenti, era quello di promuovere gli interessi delle loro arti o mestieri, di ajutarsi a vicenda nel caso di bisogno, di soccorrere i soci malati, di onorare con esequie i morti. Non sono chiare le iscrizioni dell'età romana ricordanti

collegi di artefici Comensi, ma è chiarissima quella dedicata a un *C. Messio Fortunato* che termina con il nome dei dedicatori: *Collegium nautarum Comensium,* il collegio dei nocchieri Comensi (6).

4. — Si ha ragione a credere che unioni di architetti, marmorarî, pittori, muratori, legnajuoli e altri fabbri siano esistite e abbiano durato in Roma almeno fino a Costantino e al gran Teodosio, cioè fin quasi al 400; e può anche ritenersi che qualcuna di coteste unioni avesse vita in altre città importanti d'Italia, particolarmente in Ravenna e in Milano, che furono per molti anni sede imperiale, all'età della decadenza del Romano impero. Si ammirano anche oggi i monumenti celebri, costruiti nei tempi del basso impero, in Ravenna, e si hanno i ricordi specialmente nel poeta Ausonio (7), dei molti ed eleganti edifizî che adornavano Milano, e furono abbattuti nelle devastazioni di Uraja e di Federico Barbarossa.

Può darsi che a condurre le belle e grandiose opere sorte entro Milano abbiano concorso in grosso numero gli artefici del territorio di Como, che prima e dopo l'architetto Mustio, come rilevasi da frammenti e documenti, dovevano essere ben esercitati nell'arte edificatoria e ornamentale. Forse fin d'allora si istituirono i sodalizî dei Maestri Comacìni, quando estesa e necessaria doveva essere la loro opera. Il magno Costantino nel 313 pubblicò in Milano il celebre editto con il quale ai Cristiani concedevasi il libero esercizio del loro culto; un 50 anni dopo Teodosio il grande dichiarò la Cristiana, la religione dello Stato, e volle soppressi i sacrificî, i riti e i templi del paganesimo. Allora dovette essere un fare e disfare, che si rinnovò in altro modo colla discesa nel 476 di Odoacre co' suoi barbari, i quali rovinarono Pavia, Milano, Ravenna e Roma, e destituirono e racchiusero nella villa di Lucullo presso Napoli, Augustolo, l' ultimo imperatore dei Romani. Nuove rovine si accumularono colla venuta nel 489 di Teodorico condottiero di Goti e Ostrogoti, e per le guerre

fra costoro e i Greci venuti con Belisario, e obbligati gli uni e gli altri per la offesa e la difesa ad assalire, distruggere, sconquassare.

Si dovette necessariamente riparare a tanti mali e tanti danni, e l'opera dei muratori, dei fabbri, degli artigiani periti o incolti fu chiamata in ajuto per provvedere nel chiuso della città, e nell'aperto delle campagne. Teodorico nella seconda metà del suo regno, che ebbe la durata di 33 anni, ripose la spada nel fodero, attese saviamente alle opere della pace, e fece riparare non pochi monumenti, e taluni edificare in Roma, in Ravenna, in Verona, in Pavia, e in altre città d'Italia. Quello di Teodorico fu un regno civile, ma per i meriti personali del principe stato educato nella Corte di Costantinopoli, e del suo primo ministro il romano Cassiodoro.

Come ancora sussistesse un avanzo di arte, e fosse tenuto in onore il maestro dell'arte edilizia, Cassiodoro ce lo dice in una sua lettera al Prefetto di Roma, nella quale ricorda (8) che in questa città si vedevano elevarsi moli sublimi di edifizî sostenute da sottili aste, e apparivano in quantità colonne sottili come i giunchi; e nota, sono sue parole (9), che « assume un onore da riverirsi chiunque abbia ricevuto il nome di Maestro, *Magistri,* perchè questo vocabolo viene sempre dalla perizia. »

Mancato Teodosio, si rinnovarono le guerre, le confusioni e gli sterminî in Italia. Prima Belisario, poi Narsete alla testa di Greci e di Illirici mossero contro ai Goti comandati da Vitige e da Totila: corse il sangue, si aumentarono le rovine, fin quando, come piacque a Dio, nel 553 Teja, ultimo re dei Goti, moriva sconfitto sul campo di battaglia alle falde del Vesuvio, e cessava la gotica dominazione in Italia. Liberi i Greci da nemici esterni, pacifici dominatori per 15 anni di non poche provincie italiane, fortificati sulle coste marittime, che proteggevano per le vie di terra e di mare, fecero qualche cosa per le arti, accomodando e costruendo edifizî pubblici special-

mente nell' Esarcato, e attirando artisti dalla loro Bisanzio, dove rimaneva ancora qualche seme di cultura. Questi misero in mostra e sparsero il po' che restava dell' arte greca, specialmente lungo il litorale dell'Adriatico da Ravenna ad Ancona e Bari, e da Ravenna a Venezia e ad Aquileja. Fu quella l' età durante la quale l' arte romana sentì l' azione in casa propria e prese talune forme dell' arte greca.

Ma qui, seguendo il filo delle nostre idee dobbiamo fare naturalmente la domanda: quali furono e donde vennero le schiere di artefici e artigiani, che in quella confusione di eventi e di persone, durata qualche secolo, attesero a fabbricare o rifabbricare i numerosi edifizî sorti o riparati, che scomparvero, o si sfigurarono, o ancor restano in Italia? Dove e con quali forme stettero in vita o si modificarono a que' tempi associazioni o collegi o maestranze di ingegneri, lapidarî, muratori, fabbri, che nessuna memoria storica ci mostra abolite, e che dovettero necessariamente sussistere perchè si compisse l' ammasso di opere edilizie, che sono conosciute?

Tacciono gli storici politici, e tacciono gli storici dell' arte. Si parla di qualcuno degli ultimi imperatori, che ordinò parecchî non spregevoli pubblici lavori; si parla di re Teodorico, che le arti rispettò e protesse, e oltre molte opere fuor di Ravenna, costruì entro Ravenna il suo palagio, del quale rimangono le vestigia, e il tempio di S. Apollinare Nuovo e la chiesa di S. Spirito, ove fervette il culto de' suoi Ariani, e ancora spiccano le croci e gli emblemi caratteristici dell' Arianesimo; parlasi altamente dell' imperatore Giustiniano, che dopo le vittorie di Belisario e di Narsete, e mentre edificava in Costantinopoli la basilica di S. Sofia, spediva in Italia artisti greci a riparare, a costruire, e a diffondere l' arte greca, o a dir meglio bizantina, già di molto da quella della Grecia e dell'Asia minore tralignata. Ma nomi e patria di artefici, salvo una indeterminata allusione in Cassiodoro, o

nomi o sedi di qualsiasi associazione o maestranza nessuno ha pronunziato, e nessuna storia o cronaca ci ha tramandato (10).

5. — Intanto, mentre i nuovi avvenimenti danno speranze e pare prepararsi lunga pace, ecco nel 568 giu scende dall'Alpi Giulie il ferocissimo Alboino co' suoi Longobardi; occupa Foro Julio ossia Cividal del Friuli, poco al di sopra di Aquileja stata saccheggiata e bruciata da Attila nel 452; assedia per tre anni Pavia tenuta e difesa dai Greci, la espugna, e vi istituisce la sede del suo governo. I Longobardi estendono rapidamente le loro conquiste nell'alta e nella media Italia, da Udine a Torino, da Monza, Brescia, Verona a Lucca, Pisa, Spoleto e Benevento. Questa dei Longobardi è la gente più inculta di quante fossero mai capitate in Italia scendendo dalla cerchia delle Alpi, o approdandovi per le vie dei mari. Le storie e le tradizioni sono concordi nell' affermare la ignoranza completa delle menti e la rozzezza selvatica de' costumi di que'conquistatori dalle lunghe barbe e dalle alabarde insanguinate.

Ebbene, fatto strano e fenomenale! sono decorsi 75 anni dalla calata di cotesti avventurieri, e nel 643 viene alla luce un Codice di re Rotari, e dopo circa altri 100 anni un Editto di re Liutprando, nei quali è reso noto il nome, e si parla e si legifera di una società di *Magistri Comacìni.* Chi sono questi Maestri? erano un collegio o sodalizio preesistente, d'antica data, o cosa nuova? perchè di essi si occuparono le leggi Longobardiche? con quali norme o statuti formossi e ordinossi tale istituto o sodalizio? Qui incomincia la nostra storia.

Lodovico Muratori, il padre della erudizione medioevale fu il primo forse che facesse suonare il nome di *Maestro Comacìno.* Ei trasse fuori dagli archivî, ov'era sepolto e dimenticato, un Editto in data 22 Novembre 643 (*Decimo Kalendas Decembres* DCXLIII) firmato da Rotari, re dei Longobardi, nel quale sono inchiusi due articoli, che trattano dei *Maestri Comacìni* e dei loro *Colleganti;* sono

stabilite regole e tariffe per l'esercizio della loro arte; e perfino si comminano pene per i casi di infortunio sul lavoro.

È necessario e indispensabile estrarre e riportare questi due articoli, che stanno ai numeri 144 e 145 fra i 388, che compongono l'Editto.

» Art. 144: Del Maestro Comacìno (11): «Se il *Maestro Comacìno co' suoi colliganti* avrà assunto di restaurare o fabbricare la casa di chicchessia, fissato il patto della mercede, e accadrà che qualcuno muoja per la caduta della stessa casa, o del materiale o di una pietra: non si ricerchi del padrone cui appartiene quella casa, se il *Maestro Comacìno co' suoi consorti* non comporrà lo stesso omicidio o il danno; imperocchè avendo per suo lucro assunto nella fabbrica la ferma della mercede non immeritatamente sostenga il danno.

» Art. 145: Dei Maestri chiamati o condotti:

Se qualcuno avrà chiamato o condotto uno o più Maestri Comacìni a disegnare lavori *(conduxerit ad opera dictandi)*, o a prestare un ajuto giornaliero tra i suoi servi, per fabbricare un palazzo o una casa, e accadrà che in causa della casa qualche comacìno abbia a morire, non si chieda da lui a chi appartenga la casa. Imperocchè se cadendo un albero o una pietra avrà ucciso una persona estranea o apportato qualsiasi danno, non si attribuisca a colpa del Maestro, bensì colui che l'ha condotto, egli patisca il danno.»

Il Muratori nel trascrivere e riferire questo importante documento, si limita a pochissime chiose intorno agli articoli 144-145.

Soltanto circa i Maestri Comacìni vien fuori col dire: « Anche ai nostri tempi dai monti dell'Insubria e particolarmente dai Laghi di Como e Maggiore migrano nelle altre parti d'Italia non pochi fabbri muratori. I Comensi forniscono la maggior parte di cotesti artefici, e per ciò *Maestri Comacìni* furono chiamati i fabbri muratori, i quali anche al presente conservano presso di noi il titolo di *Maestro* ossia di *Mastro.* » Venendo poi a parlare del men-

zionato Editto di re Rotari, nella sua grande opera: *Antiquitates Italicæ* (12), ripete quasi le stesse parole.

L'erudito Conte Giorgio Giulini nelle sue *Memorie della città e della campagna di Milano,* ricorda una sola volta, per incidenza, l'Editto di Rotari e i Maestri Comacìni dicendo (13): « Forse del pari, come il Lago di Como era celebre pe' Maestri Muratori, i quali fin da' tempi di re Rotari chiamavansi perciò *Magistri Comacìni,* così il Lago Maggiore si distingueva pe' Maestri Legnaiuoli o Carpentieri. »

Qui sarebbe necessario fermarsi, e intrattenersi a considerare il significato e la portata di alcune disposizioni e voci contenute nei citati due articoli. Ma prima, per ragione di mutua corrispondenza e di vicendevole spiegazione, pare conveniente riferire alcune frasi o disposizioni, che hanno maggior interesse, e sono più intelligibili, contenute in una specie di appendice o supplemento all'Editto del 28 Febbrajo del 713 *(Pridie kalendas Martias, anno DCCXIII)* di re Liutprando, con il titolo di *Memoratorio De Mercedes Comacìnorum,* che apparve per intero, non sono molti anni, alla luce, e potrebbe dirsi quasi cosa nuova. Questo *Memoratorio,* a giudizio dei critici, dovrebbe essere stato pubblicato nel 741 (14).

Pietro Giannone, contemporaneo del Muratori, che, esule da Napoli a Ginevra, fu preso a tradimento in Savoja, d'ordine di Carlo Emanuele III re di Sardegna, e tradotto e chiuso nella cittadella di Torino, entro la quale moriva il 7 Marzo 1748, per il primo fece cenno, ma oscuramente, nella sua *Storia Civile del Regno di Napoli,* del *Memoratorio de Mercedes Comacìnorum,* che aveva adocchiato fra i preziosi codici dei monaci della Cava dei Tirreni. Parlando di re Liutprando, ei disse (15); che molte leggi piene di somma prudenza e utilità erano ancora a noi rimase nel volume delle leggi longobarde; che le Leggi di Liutprando sì come vengono registrate nel Codice membranaceo Cavense arrivano al numero di 152, alle quali nel

detto Codice si veggono aggiunti sette altri capitoli, i cui titoli o sommarî sono 1.° *De Mercede Magistri;* 2.° *De Muro,* e via dicendo.

Ommise il Giannone la parola *Comacìnorum,* o perchè non bene la rilevasse e comprendesse, o per altra ragione, e non disse altro; sicchè nessuno si occupò del *Memoratorio.*

Fu il Conte Baudio di Vèsme, che nel 1846 pubblicò per la prima volta il *Memoratorio,* accompagnandolo con alcune brevi note, le quali accrebbe con copia d' erudizione storica e filologica Carlo Promis nella ristampa ch'ei fece nel 1856 in Monaco di Baviera delle Leggi Longobardiche, e del *Memoratorio,* che con dotta argomentazione attribuì a Liutprando, e pose in fine all' Editto del 713, quantunque in nessun codice non apparisca nè il nome, nè la data.

Ci limitiamo a riportare le sole prime parole e frasi più interessanti di ciascuno dei sette articoli, nelle quali sta intera la sostanza delle disposizioni date dal re Longobardo, lasciando che ricorra al testo del Promis (16) chi avesse voglia di leggerlo *pro extenso* e di illuminarsi e deliziarsi con parole strane e di colore oscuro.

Questi sono i principî dei sette articoli che riguardano il Maestro Comacìno: Capit. I *De Sala* — CLVII — *Si sala fecerit* (Se avrà fatto una Sala, ecc.). II *De Muro* — CLVIII — *Si vero murum fecerit qui usque ad pedem unum sit grossus... cum axes clauserit et opera gallica fecerit... si arcum volserit...* (Se avrà fatto un muro, che sia grosso fino a un piede... quando avrà chiuso le assi e fatte opere al modo gallico... se avrà voltato un arco, ecc. III *De annonam Comacìnorum* (Del cibo dei Comacìni) — CLIX. — IV *De opera* — CLX — *Similiter romanense si fecerit, sic repotet sicut gallica opera...* (Parimenti se avrà fatto opere alla romana le reputi al pari delle opere al modo gallico...) V *De caminata* — CLXI. — VI *De marmorariis* — CLXII — *Si quis axes marmoreas fecerit... et si columnas fecerit de pedes quaternos aut quinos...*

(Se avrà fatte tavole di marmo... e se avrà fatto colonne di quattro o cinque piedi...). VII *De furnum* — CLXIII. — VIII *De Puteum* (Del Pozzo) — CLXIV — *Si quis puteum fecerit ad pedes centum* (Se alcuno avrà fatto un pozzo profondo cento piedi). »

7. — Esposti questi articoli dei due editti, e considerando, confrontando e avvicinando alcune disposizioni dei due documenti, sebbene siano l'uno dall'altro lontani forse più di cento anni, pare che, allo scopo cui miriamo, ci sia dato di mettere in rilievo parecchie cose, che hanno la loro importanza, le quali qui giova dichiarare e confermare con i giudizî di uomini, ai quali nessuno potrà negare sommo merito nella storia medioevale e nella storia dell'arte. Devesi ben fissare innanzi tutto il significato della parola *Comacìni*, la quale diede luogo a dispute e a commenti. « È da notarsi questo di particolare, scrive il Muratori (17), che i costruttori o fabbri muratori furono sotto i Longobardi chiamati con vocabolo singolare, *Maestri Comacìni*.... Non devesi ascoltare Ugo Grozio che interpreta *Comacìno* per *Architetto*, deducendo la parola dal tedesco *Gemach*, che vuol dire *Conclave*, *Penetrale*, anzi che *Casa*. Ma, qualunque il significato, si avrebbe dovuto avere il vocabolo *Gemachin* (e non *Comacìnus)*, quando di là si fosse tratta la origine. Lindebrogio e Du Cange opinano che questa parola sia derivata forse dall'*Isola Comacìna in Romanula*, ove all'età dei Longobardi vi erano dei periti architetti. Questa voce veramente fu desunta dal luogo, ma non da quello in *Romanula* o *Romandiola*, che gli antichi chiamarono *Flaminia*, sì bene della Città e del Territorio Novocomense o Comense. Gli antichi invero dissero *Lago Comacìno*, *Isola Comacìna*, invece di *Comense*. Perchè le città e l'agro di Como somministravano numerosi muratori, i più bravi di tutti nei dominî dei Longobardi, essi vennero distinti con il nome di *Comacìni*. Artefici di tal genere vengono ancora a noi, e ancora si chiamano *Magistri*, e con voce italiana Mastri o Maestri. »

Il prof. Luigi Ambiveri, volle di recente (18) far risorgere i dubbî già espressi da altri e combattuti vittoriosamente dal Muratori, dal Giulini, dal Troya, dal Promis, dal Cordero di S. Quintino, dal Mella e da altri nazionali e stranieri. Si fa forte dell'argomento, basato sul fatto, secondo lui, che non mai negli antichi tempi si usasse la parola *comacìnus* o *commacìnus* per indicare gli originarî di Como; e che il Troya (19) stesso sconfessasse il primitivo suo giudizio. Nel volume XIII, ei dice, dei *Monumenta Historiæ Patriæ,* ove sono i documenti relativi a Como, nelle storie ed epigrafi pubblicate da Benedetto Giovio, dal Rovelli, dal Monti, nel *Poeta Cumanus* negli statuti di Como e in quelli di Campione, e nelle monete comensi fino ad Azzone Visconti, trovasi *comensis, comanus,* non mai *comacìnus* con due o una emme.

Combatte anche l'opinione prevalsa che l'*opus romanicum* o *romanense* riguardasse l'arco rotondo, il gallico l'arco a sesto acuto; e afferma che dalla Gallia narbonese furono chiamati in Italia architetti e artefici gotici per costruire chiese di rito ariano, e ciò appoggiandosi a un passo di S. Isidoro di Siviglia, il quale scrisse (20): « *Gothi autem statim ut literas et legem habere ceperunt, construxerunt sibi ecclesias sui dogmatis.* — I Goti poi appena che incominciarono ad avere lettere e legge, costruirono per sè le chiese secondo il loro dogma. »

Ma l'Ambiveri avrebbe ritrovata l'anticipata confutazione dell'opinione sua, se avesse posto gli occhi sulle modeste ma dotte pagine del dottore Giovanni Dozio, già prefetto della Biblioteca Ambrosiana di Milano. Intorno all'etimologia e antichità del nome di Comacìni così si esprime (21): « I *Comacìni* furono così detti, non dall'*isola Comacìna,* che era solo una pieve, popolata sì ma non vasta, nè dal lago *comense,* ma sibbene dall'*episcopato* o diocesi comense o *comacìna,* dove i più, massime presso i monti, vissero sempre a legge romana, e pare abbiano serbato a lungo *tradizioni* e *consuetudini romane.* Ed è

da notare che l'episcopato comense fin dall'ottavo secolo, e verosimilmente fin dal quinto, comprendeva anche i distretti di Mendrisio, Lugano, Bellinzona e Magadino (luoghi al nono secolo nel contado del Seprio); ne'quali que' maestri furono in ogni tempo e sono ancora frequentissimi. »

Osserva poi il Dozio che *Comacìnus* è null'altro che sinonimo di *Comensis*, cioè nome puramente geografico; e ricorda che S. Ambrogio nell'epistola 55 (22) chiama *rupes comacinas* i monti soprastanti a Como; e che *Comacìna* e *Comasìna* furono sempre dette a Milano, come lo dimostrano Ottone Morena (23) e il Mazzuchelli (24), la porta e la via che mettono a Como.

Ora, tre questioni o, a meglio dire, tre fatti si pongono innanzi nettamente, a chi appena con attenzione ponderi le citate parole dei citati articoli.

Apparisce come primo fatto, che la società dei Comacìni doveva essere, ancor prima del 643, antica, diffusa, ben ordinata, e proficua all'interesse pubblico, se i Longobardi, che soppiantarono nei loro dominî costituzioni e consuetudini romane, la mantennero e approvarono; e se due re Longobardi, a grande distanza l'uno dall'altro, la fecero subbietto di speciali disposizioni nel corpo delle loro leggi. Non sarebbe certamente fuor di ragione il supporre, che quella società esistesse già molto prima della venuta di Alboino in Italia, perdurasse sotto i Goti e sotto i Greci e, ancora più probabilmente, che fosse una lontana derivazione da un antico collegio o sodalizio di arti e mestieri vivente ai tempi e sotto le leggi dei Romani. Il titolo di *Comacìni* accenna a *Como* e anche all'*isola Comacìna*, ove stettero insieme lunghi anni Comacìni e Romani, e strinsero legami di amicizia, che suol divenire più salda col vivere in comune e nei comuni patimenti; e forse si *collegarono* nell'esercizio di un'arte, alla quale i più erano inclinati o addetti, e li univa in un fratellevole e rispettato sodalizio.

Il seme di Mustio, l'architetto di Plinio, non era spento.

Si addimostra in secondo luogo, che la società dei Maestri Comacìni non doveva essere composta esclusivamente di uomini che o provenivano dai medesimi luoghi, o esercitavano una medesima arte. Dalle parole *cum colligantes suos,* ossia da quella di *colligantes,* che non appartiene alla buona latinità, ma è chiara ed espressiva, e dall'altra *cum consortibus suis,* co' suoi consorti, si può inferire, che artefici originarî da altri paesi o associati a diversi collegi, fossero collegati e consorziati in una specie di lega o maestranza, con i veri e proprî Comacìni. Il dottor Dozio opina che i Maestri Comacìni costituissero un vero e autonomo Collegio separato, e le parole *colleghi o colliganti* stessero a indicare i soci appartenenti a uno stesso Collegio nell'ampio territorio comense, esistente fin dal tempo dei Romani (23). Quindi presentasi chiara e logica la deduzione che non solo i Maestri muratori, ma i Maestri carpentieri o legnajuoli, i marmorarî, i pittori, gli architetti, tutti quelli insomma che concorrono all'inalzamento e perfezionamento delle fabbriche, dovevano formare una società sola, alla quale, entro il territorio occupato dai Longobardi, ossia nella parte più vasta e più bella d'Italia, era riservato il diritto e il privilegio delle opere edilizie e delle pubbliche e private costruzioni.

Il quale privilegio portava l'altro, che i componenti la società dei Comacìni dovevano non essere *aldi* o *servi,* com'erano tutti i romani o italiani sotto i Longobardi, ma liberi e capaci non solo di pattuire e di ricevere mercede senza doverne rendere conto ad alcuno, ed altresì di potersi unire in una specie di collegio, assicurati e difesi dagli Editti di Rotari e di Liutprando, non mai derogati da altre leggi, come quelle che ci restano di Grimoaldo, di Rachi, di Agilulfo; dal 643 a tutto il 750. È degno di considerazione, e concorre a comprovare l'asserzione, un documento del 739 (24) uscito dall'archivio di Monte Amiata, nel quale si parla di un tal Rodberto, *Maestro Comacìno,* che vende

a certo Opportuno per trenta soldi d'oro i mobili e gli immobili posseduti a Toscanella, che era nella Tuscia, quindi in territorio soggetto ai Longobardi, sebbene non molto discosto da Roma. Questo atto importantissimo riportiamo tradotto, nella quasi sua integrità, lasciando che ricorra al Campanari che lo pubblicò chi voglia leggerlo nell'originale testo latino: « Anno 739. — Nel nome dell'Iddio Salvator nostro Gesù Cristo, regnando i nostri eccellentissimi signori, Liutprando ed Eliprando re, nell'anno vigesimo ottavo e quinto del loro regno, nel mese di dicembre, indizione ottava, felicemente. È noto che io Rodberto, *Maestro Comacìno,* ho venduto, come vendo a te Opportuno uomo devoto, una casa con vigna, chiostro, cisterna, terra, coltivata e non coltivata, mobili e immobili, ogni mio lavoro o acquisto, che mi appartiene in questi confini tuscani.... ecc., ecc. Fatto a Toscanella nella Indizione soprascritta felicemente. » Seguono le firme del venditore, del compratore, di tre testimonî e del notajo.

Esso documento pone in evidenza due cose: L'esistenza nota e riconosciuta del *Maestro Comacìno,* e le di lui condizioni speciali e privilegiate sotto il dominio dei Longobardi. Dal fatto del libero possesso e della libera vendita di mobili e immobili di Rodberto apparisce chiaramente il privilegio da noi accennato che i Maestri Comacìni erano stati posti in una condizione civile affatto diversa da quella dei loro compaesani, già liberi cittadini sotto i Romani, divenuti servi sotto i Longobardi; sia ciò accaduto in forza di qualche editto, del quale si smarrì la memoria, o per l'applicazione dell'*impans* che era il diritto nel re di dare costringendo i padroni la libertà a un servo, o a una classe di servi per meriti speciali, come poteva essere la perizia nelle armi o nelle arti.

9. — Il quale merito deve certo attribuirsi ai Maestri Comacìni, i quali non sono perciò da riguardarsi come semplici muratori o operaj di mestieri affatto meccanici e spettanti al servo, secondo venne nella mente e sotto

la penna di taluno, ma invece esercitavano uffici, quali spettano all'architetto, all'ingegnere, al vero artefice ed artista.

L'articolo 144 di re Rotari il quale dice: *cujuscumque domum restaurandam vel fabrigandam — a restaurare o fabbricare la casa* di chiunque, — ci fa sentire come non volevasi accennare alle case dei poveri, imperocchè la parola *domus* corrispondente a quello di *dominus* — il padrone, — non accoglie il significato di case rozze e campagnole, cui si era soliti applicare la parola *casa* o *tugurium;* sicchè Virgilio scriveva: *Pauperis et tuguri congestum cespite culmen,* e Ovidio: *Sunt quibus a ramis frondea facta casa.*

Questa distinzione è nettamente indicata nell'articolo 145, ove sono le parole: *domum aut casam faciendam,* cioè a far le case signorili e padronali, e quelle comuni o rusticane.

Orbene, quando si dice che il Maestro Comacìno deve occuparsi della costruzione di case di signori e di poveri ben si intende da sè che in lui si supponevano le cognizioni e la perizia per far sorgere e condurre a compimento tanto l'abitazione di un privato, quanto il palagio di un signore e il castello di un principe; tanto il romitorio di un fraticello, e la chiesuola di un villaggio, quanto il cenobio di ricchi monaci, e il tempio di una città, che da *domus* o *domo* fu chiamato *Duomo.*

Questo concetto viene maggiormente esplicato dalle parole *ad opera dictanda,* che vuol dire — a *dettare,* ossia a *disegnare e a spiegare le opere da farsi* — giusta il tenore dell'articolo 145. Sotto il lungo dominio dei Longobardi, che passò i 200 anni, e nella amplitudine dei territorî dell'Austria, della Neustria e della Tuscia, che componevano quel dominio, si videro sorgere di tempo in tempo, dove più e dove meno, edifizî considerevoli e maestosi, sacri e profani, la cui costruzione non poteva al certo essere affidata a qualche squadra di poveri e ignoranti muratori,

di legnajuoli e scarpellini, ma richiedeva studio e calcoli, piante e spaccati, abbellimenti e decorazioni, ossia la mente direttrice dell'ingegnere e dell'architetto, e la mano esecutrice dell'artista e dell'artefice.

Presso a poco gli stessi ragionamenti converrebbe ripetere a ben spiegare taluni vocaboli, che trovansi negli articoli 148, 160 e 162 del *Memoratorio,* che non si arrestano soltanto alla Archichettura, bensì accennano e si rivolgono anche alla Scoltura.

Da ultimo la indeterminazione delle parole dell'articolo 158: *si arcum volserit — se avrà voltato un arco;* — e quello dell'articolo 160: *similiter romanense si fecerit — similmente se avrà fatto un' opera romana,* ossia alla *romana, la si valuti al pari delle opere galliche,* ossia alla *gallica,* fa sì che coteste parole si prestino alla più larga interpretazione. Infatti non spiegandosi di quale specie d'arco si intenda di parlare; ne viene di conseguenza che non se ne possa eccettuare nessuna, ma si debbano comprendere tutte le specie, quindi l'*arco acuto,* alla gallica ossia alla gotica, l'*arco rotondo,* alla romana ossia alla romanense o romanesca, e l'*arco a ferro di cavallo.* Re Liutprando era stato, prima che pubblicasse il *Memoratorio,* a Ravenna nel 727, quando se ne rese padrone colla forza (25): colà potè considerare l' arco acuto o, come altrimenti dicesi, *ogivale,* che dell'architettura detta gotica è la speciale caratteristica. Sicchè quando quel re longobardo disse o accettò di dire, se *avrà voltato un arco,* intese sicuramente di riferirsi a ciascuna forma d'arco da lui conosciuta; e ciascuna delle tre forme volle esprimere con frase sintetica e vaghissima, che non mai era stata adoperata da Vitruvio, sebbene non fosse forse inusitata presso i Romani, dappoichè Ovidio aveva scritto: *Et levibus tophis nativum duxerat arcum,* e fu accolta e sempre usata dagli artisti e scrittori d' arte italiani.

Liutprando adunque il quale fu due volte in Roma, una volta sotto papa Gregorio II morto nel 731, e un'al-

tra volta nel 739 (26), e viaggiò in molte parti d'Italia, e potè consideratamente osservare le tre specie d'archi in Ravenna, nelle magnifiche chiese di *S. Vitale* e di *S. Apollinare in Classe,* e nel *Battistero,* opere in gran parte di Galla Placidia, sorella dell'imperatore Onorio, di stile romano-greco; e nelle chiese di *S. Apollinare Nuovo* e di *S. Maria in Cosmedin,* e nel tempio di *S. Andrea,* distrutto dopo il 1400 dai Veneziani, i quali furono opera di Teodorico, egli nel far stendere il *Memoratorio,* aveva l'idea netta e giusta di tutte e tre le specie di archi; e se nella fattura o costruzione di essi dava incarico ai Maestri Comacìni, gli è per la ragione che nel lavorare in tutte e tre le forme, secondo quanto aveva veduto e udito, li reputava ben istrutti ed esercitati.

Quello che si è detto del *voltar l'arco*, devesi a maggior diritto e con maggior larghezza applicare alle parole ossia alle idee contenute nell'articolo 160, dove richiamano tutta l'attenzione due vocaboli, che si possono dire storici e artistici, l'*Opus Gallicum,* e l'*Opus Romanense.* Non può darsi che si volesse con due nomi, i quali rappresentano due popoli, due indoli nazionali, e due stili o sistemi architettonici diversi indicare qualche fabbrica piccola, disadorna, quasi contadinesca. Sotto Autari, come sotto Agilulfo e sotto la moglie sua la regina Teodolinda, e per impulso di Rotari e di qualche altro re o duca, si erano compiute opere considerevoli, che vennero studiate e discusse, come lo sono tuttora, da dotti di vaglia e da artisti di grido; e l'*Opus Gallicum* e l'*Opus Romanense* dovette riferirsi ugualmente a cose tenui e a cose grandi, a costruzioni privatissime e ad edifizî principeschi. Alla parola *Opus Gallicum* pertanto devono attribuirsi due significazioni: l'una generalissima di qualsiasi costruzione architettonica la quale si staccasse dallo stile e dalle consuetudini dei Romani, qual'era appunto la gotica o ariana cogli archi acuti; l'altra speciale per ogni caso, per così dire, individuale di quelle costruzioni, venissero queste

fatte ad uso dei privati o ad uso del pubblico, nella città o nelle campagne. Quanto all'altra parola *Opus Romanense,* oltre il significato speciale di opere costrutte a commodo e a richiesta di cittadini romani o italiani secondo il sistema e le costumanze del paese, essa servì sempre a dinotare nel linguaggio comune qualunque costruzione Romana, ovvero qualunque maniera di edificare secondo il *tipo Romano,* con archi rotondi, con colonne proporzionate, e con quella fisonomia architettonica, che erano negli insegnamenti e nelle tradizioni della scuola romana o romano-greca, e nei monumenti della età classica, che ancora sopravvivevano.

Le quali considerazioni e spiegazioni, che si sono qui enunciate, hanno la loro prima conferma nella opinione, come dianzi s'è detto, di uomini autorevolissimi, alcuni giudizî dei quali, in modo succinto, ci interessa e ci corre obbligo di riferire.

Lodovico Muratori in una breve chiosa alle parole *ad opera dictanda* dell'articolo 145 dell'editto di re Rotari, dice: « *Operam dictare* sembra che significhi soprastare agli operaj, e ad essi dare norme e insegnare l'ordine delle costruzioni, quello che suol essere officio dell'architetto (27). »

Carlo Promis nella prefazione alle leggi longobardiche, e a quelle speciali *De Structoribus* da lui ordinate e pubblicate vergò le seguenti parole (28): « infra le leggi per lo innanzi divulgate vi erano alcune particelle riguardanti i costruttori, che usciti dalle spiagge del nativo lago, il Lario, e dai luoghi circonvicini, ottennero nella bassa età il nome di Maestri Comacìni, e in tutta Italia fino al secolo XIV furono di tutti gli edificî o architetti o artefici; spesse volte l'una e l'altra cosa.... Ma coteste particelle, sebbene ne portino il nome, non riguardano invero l'arte dei costruttori.... Soltanto le altre particelle, che sono ora per la prima volta pubblicate, spettano all'arte del costruire, e da queste soltanto si possono riconoscere in modo ab-

bastanza chiaro i prezzi delle opere, gli stipendî degli artefici, e le consuetudini finora affatto sconosciute di quella età tenebrosa.... Ed è da avvertire, che le leggi dei Barbari considerarono soltanto i diritti pubblici e civili, cioè i commerci e le relazioni fra dominatori e sudditi; e soltanto i Longobardi, occupando l'Italia, l'antica regina delle arti, sentirono l'importanza dell'arte del costruire, e fecero delle leggi, le quali almeno servono a dimostrare, che in quella età buja i vecchi italiani furono architetti e costruttori, e che in quel tempo vennero su in Italia molti edifizî, e furono costruiti con minore imperizia, che non presso le estere nazioni. »

Carlo Troya, che a buon diritto può essere chiamato il maestro delle cose longobardiche, espone quanto a favore dei Maestri Comacìni fu e può essere detto. Egli dichiara « di accettare senza contrasto l'Etimologia del loro nome tratto dal Lago di Como o dall'Isola Comacìna(29); » soggiunge, che « quasi ignoto era ancora a' suoi tempi (trenta anni fa) il loro nome in Europa, e che a questo Collegio di architetti e operaj non posero mente coloro i quali scrissero intorno a tali consorterie; sicchè, osserva egli con ironia, al francese storico delle arti, il signor Ramée, sembrò di « avere scoperto nell'inglese Pleber del 1099 il primo esempio d'uno degli artefici laici, dal cui ascoso pensiero non clericale era proceduta in quella stagione l'*Ogiva.* » Prosegue nel dimostrare, che gli architetti Comacìni, i quali erano schiavi Romani sotto i Goti e poi sotto Giustiniano, furono patteggiati e ottennero l'onore barbarico del *guidrigildo* sotto i Longobardi, ed entrarono nel Terzo Stato, fatti uguali ai liberi livellarî, e a coloro che pel valore militare si meritarono il premio del merito civile(30). » Opina il Troya, che sotto la regina Teodolinda incominciarono i Longobardi ad avere in pregio l'arte dell'edificare; e sotto Liutprando i Maestri Comacìni, per la loro perizia nell'arte dell'edificare, e per il decoro e i comodi procurati ai principi e ai popoli del dominio lon-

gobardo, acquistarono intera e senza limiti la cittadinanza longobarda (31).

10. — Qui dovrebbesi esaminare l'importante tema, che taluni scrittori hanno incominciato a trattare e a chiarire, quello delle origini, dell'essenza, del merito dell'*architettura lombarda,* che prese diverso nome al di qua e al di là delle Alpi, essendo in Francia detta *Normanna;* in Italia, in Germania, in Inghilterra, *Lombarda;* ed ebbe diverse fasi di svolgimento, ossia diverse maniere, la prima delle quali quella arcaica, ossia la più rozza, fu chiamata anche architettura *Comacìna.* L'insigne storico Cesare Balbo fu forse quegli che per il primo diede corso a cotesta appellazione. Ragionando della decadenza delle arti belle col decadere dell'impero d'occidente, osservò che anche l'architettura era diperita, ma soggiunse che (32) « essa trova sempre qualche modo di fiorire sotto a principi potenti quantunque barbari, e così fiorì sotto Teodolinda e Agilulfo » ; e che, « dalle leggi longobardiche abbiamo un cenno d'una quasi società di maestri muratori settentrionali d'Italia *(Magistri Comacìni),* i quali aggirandosi tra noi e probabilmente anche fuori, mantennero e diffusero l'architettura, lo stile Italiano imbarbarito; e furono forse origine di quelle società o confraternite o gilde di muratori od architetti, che si ritrovano quattro o cinque secoli appresso, e che si pretendono origine esse di quella società o setta segreta di franchi muratori, modello poi o madre stolta e brutta di più brutte e stolte figliuole. » Conchiude sull'argomento, per quanto riguarda l'arte: « Onde anche quell'altro nome di stile Greco, dato alle pitture e sculture tozze e goffe di quei tempi, parrebbe forse da mutarsi tutt'insieme in quello di stile Italiano imbarbarito, più brevemente, stile Comacìno. »

Gli studî progredirono, e i giudizî mutarono non poco da Cesare Balbo in poi, quantunque non siano passati molti anni. Il Lüblke, l'Osten Friederich, il Dartein, al di là dell'Alpi; il conte Cordero di S. Quintino, il conte

Edoardo Mella, e Camillo Boito, in Italia, sparsero grandi sprazzi di luce fra le tenebre del medio evo, sulla storia architettonica, dal 600 al 1200, e specialmente durante il periodo della dominazione de' Longobardi, entro il quale crebbe un sistema di edificare, che non era creazione di nuove forme, ma una combinazione di varie parti decomposte dello stile romano decaduto, ossia *romanense,* e di quello greco tralignato, ossia *bizantino;* e dall'autorità dei principi che primi lo promossero e protessero, e dalle denominazione delle provincie, entro il cui perimetro specialmente fece la sua apparizione, e spiegò la sua azione, prese il nome di *lombardo.* Non soltanto affine ma identico collo stile detto lombardo è lo stile comacìno, il quale dai maestri comacìni venne applicato ed esercitato, e verso il mille si trasformò migliorando, e s'impose ovunque, e per opera sopratutto della scuola campionese si ritrasse un po' dal *romanico,* per avanzarsi nel *gallico* ossia *gotico.* Diamo un' occhiata alle caratteristiche del sistema lombardo in genere, e arrestiamo e fissiamo lo sguardo su alcune speciali sue produzioni delle quali rimangono le vestigie o le memorie, limitatamente all'età longobardica, della quale ora ci occupiamo.

« Lo stile Lombardo, detto anche *romanico,* scrive Edoardo Mella (33), è quello che sorse in Italia nel secolo VIII, dominò tre secoli successivi formando l'ultimo periodo dell'architettura bizantina, a cui nel XIII secolo subentrò quello *archi-acuto,* detto volgarmente *gotico.*

» L'architettura lombarda non fu che una modificazione di quella della decadenza romana, con qualche partecipazione della bizantina . . . . »

Dall'architettura romana e dalla bizantina nacque lo stile *lombardo.*

Fu chiamato *bizantino* lo stile architettonico che regnava a Bisanzio, dopo che Costantino nel 328 vi trasferì la sede dell'impero. Gli architetti che seco condusse l'imperatore, trasportarono a Bisanzio l'architettura romana,

ma questa si modificò serbando le impronte del genio e delle tradizioni locali.

La S. Sofia fu costruita da Costantino in stile romano, ma venne ricostrutta due secoli dopo nel 532 da Giustiniano nello stile orientale. Questo monumento è vero tipo di nuovo stile.

Questo stile dai Greci fu diffuso presto nei paesi d'Italia da essi dominati: informò il S. Vitale e il sepolcro di Galla Placidia a Ravenna, la basilica di S. Lorenzo a Milano, più tardi il Duomo di Venezia, chiamato prima S. Teodoro, ed edificato in stile lombardo, che subì trasformazioni ed aggiunte, e prese il nome di S. Marco, dopo che il doge Pietro Orseolo, nel 968, vi trasportò e depose il corpo di quel Santo Evangelista.

I Goti, e specialmente Teodorico ammaestrato a Bisanzio, restaurarono i vecchi monumenti, e ne edificarono dei nuovi, ma seguendo lo stile romano. Alcuni re dei Longobardi si occuparono di costruzioni, ma quasi tutte religiose, come fecero Agilulfo, Teodolinda, Cuniberto, ingentiliti dal Vangelo, e specialmente Liutprando nel suo lungo regno durato più di trent'anni.

Sotto di questi principi, e sullo scorcio del secolo VIII si manifestarono in Lombardia i primi elementi di quel nuovo genere di costruire, che fu chiamato *romanico* o *romano-bizantino* per distinguerlo dal romano antico; quindi anche *normanno, anglo-sassone* dai popoli che se ne pretesero primi propagatori, ma che per merito della sua origine è detto più giustamente lombardo. « Non è, prosegue il Mella, che questo nuovo stile sia dovuto ai Longobardi, i quali, consta dalla storia, che nulla portarono del proprio a migliorare l'arte del paese che occuparono. La felice trasformazione architettonica fu opera di profondo studio tecnico ed analitico sui difetti delle costruzioni precedenti, maturata nei cenobî dei monaci benedettini della Lombardia, e famigliarizzata alle maestranze dei *magistri Comacìni,* ossia di Como, e degli *antelami,* e

dai claustrali stessi trasfusa alla Francia, alla Germania, ed a tutta l'Europa. » L'architettura lombarda, sebbene originata nell'VIII secolo, si radicò e perfezionò nei quattro secoli successivi ed è singolarmente nel X che una radicale e generale riforma, fondata su di una maggiore razionalità di organismo e realizzata con maggiore accuratezza di custruzione, si operò nell'architettura religiosa.

Il citato autore traccia i caratteri normali dei due stili Romano e Bizantino, con brevi parole, che non è inutile in parte almeno epilogare. Nota che l'impianto a basilica è il carattere normale dello stile romano; tipo che dall'Italia passò in Oriente, prima che gli si accoppiasse la cupola, complemento consueto degli edifizî concentrici, aventi la forma di un T.

Nelle chiese orientali, derivate dalle antiche sinagoghe, predominò invece la forma concentrica circolare o poligonale, sviluppata su quattro bracci di pari lunghezza formanti croce, che si disse *croce greca*, nel mezzo della quale si eleva la cupola, elemento costante e caratteristico dell'arte bizantina.

Secondo l'architettura lombarda, l'icnografia porta: A, il santuario o presbitero — B, l'abside corale o coro — C, le navi traversali — D, il quadrato normale — E, il quadrilungo o nave — FF, le ali o navi minori — G, il pronao, ecc., ecc.

11. — Definita in tal modo la indole e qualità della nuova architettura, non è difficile riscontrare i modelli ossia gli edifizî nei quali essa si è espressa, ossia estrinsicamente appalesata. Il Dartein (34) enumera, e illustra con belle tavole e dotte pagine parecchi grandi e piccoli avanzi di monumenti sparsi specialmente nei territorî di Como, di Milano, di Pavia, di Bergamo e Brescia, taluni a Cividal del Friuli, altri a Padova, a Bologna, a Ravenna, a Modena, Parma, Piacenza, Novara, Asti e Genova, che sono del primo tipo lombardo. L'Osten Friedrich (35) aggiunge e illustra altri monumenti sparsi nel Piemonte

della stessa età e dello stesso stile. Ma nè l' uno, nè l'altro passarono al di là dell' Appennino, ove altre grandiose e preziose reliquie avrebbero potuto facilmente incontrare a Pistoja, Lucca, Spoleto, Toscanella, e in altre parti della Tuscia, sulle quali si distese il dominio dei discendenti di Alboino. Orbene consta, e lo dimostreremo, che in tutti questi paesi si aggirarono i Maestri Comacìni che allora avevano il privilegio dalla legge per le pubbliche e private costruzioni, e tenevano il loro magisterio pressochè recondito, aprendolo soltanto ai colleganti. Essi, meglio di ogni altra frazione di popolo, poterono riescire ad essere ciò che furono, per ragioni anche specialissime che facilmente si fan conoscere. Spaziando nelle terre di Como, Milano, Brescia, Bergamo, Pavia, erano in casa propria, vedevano le creste dei loro monti, sentivano l'aria spirare dai loro laghi; peregrinando verso oriente, si imbattevano, là nel Veneto e nel Friuli, coi loro fratelli nel rito religioso, e nella sudditanza di un padre commune, il Patriarca di Aquileja, per la qual causa i Maestri di Como dovevano essere ben accolti e adoperati nell'esercizio della loro arte da quel popolo greco-illirico, che aveva communicazioni frequenti con la Dalmazia, il Peloponeso, Bisanzio e la Soria; che se spingevano il passo nel centro d' Italia si trovavano sotto la dizione dei loro Duchi o di alleati dei loro Duchi laonde potevano vivere liberi e liberamente disporre dei loro beni, come il Maestro Comacìno Rodberto in Toscanella. E con ogni sicurezza entrar potevano in Roma, e qui studiare sui grandi avanzi della civiltà romana e romano-greca, e interpretare sugli esemplari sopravviventi le pagine non tutte disperse di Vitruvio. Devesi altresì riflettere che i Maestri Comacìni, per la loro posizione topografica, e per la loro propensione all'andare alla ventura, non provavano difficoltà a uscire dal suolo Italiano: e si trovarono di frequente con uomini di altre lingue e altre razze.

Il Dartein, e prima e dopo di lui alcuni altri, ammet-

tono l'esistenza, la quantità numerica e la espansione dei Maestri Comacìni fin dall'età de' Longobardi, e ad essi attribuiscono l'opera materiale e anche un valore tecnico nella condotta di molte e importanti costruzioni. Ma poi negano loro il talento inventivo e un'influenza artistica; e ciò non per esame di fatti che conducono a ragionevoli esclusioni, ma sì per un cotal pregiudizio comune, che soltanto a certe cause vorrebbe attribuire certi effetti, o meglio, nel caso nostro, per quel sentimento d'orgoglio o spirito aristocratico, comune a molti sì in alto che al basso, che difficilmente consente che s'accordi a uomini modesti e silenziosi un distinto merito, il quale poi senza difficoltà e contrasto si concede a uomini inframmettenti e rumorosi. È vero o non è vero, che i Maestri Comacìni, insieme con i loro colliganti e consorti formavano nel 600 e nel 700 una società di artefici costruttori riconosciuta da re Rotari e da re Liutprando? È vero o non è vero che essi soli potevano, salvo forse qualche eccezione dopo le miti leggi di Liutprando, essere chiamati a costruir case o palazzi, e facevano opere alla maniera romana e alla maniera gallica, e dettavano ossia componevano i disegni delle costruzioni, delle quali talune di grandezza e valore?

12. — A provar ciò, qui conviene considerare quel poco o tanto che resta o si rammemora come fattura loro dal 600 all'800, seguendo l'ordine cronologico dei principi Longobardi.

Re Autari, quantunque ariano, fece costruire a Fara, sulla sponda sinistra dell'Adda, non lontano da Monza, una chiesa e un monastero, che caddero in rovina, ma antichi scrittori dissero che erano opere ricche e molto belle.

La regina Teodolinda e il suo secondo marito Agilulfo fabbricarono un Tempio in Monza, cui dedicarono a S. Giovanni Battista, e decorarono, come scrive Paolo Diacono (36), con molti ornamenti d'oro e d'argento. Gregorio Magno si compiacque di quell'insigne edifizio, e vi mandò molti

doni, fra' quali il *Santo Chiodo,* donde formossi la *Corona ferrea,* servita sempre a incoronare i re d'Italia. Bisogna dire che magnifico riescisse quel Duomo, se di esso si parlò con alta lode nel corso di molti secoli, e fosse di robusta costruzione, se potè durare fin verso il 1350, quando sentì bisogno di restauri e fu ricostruito in parte, salvatosi molto dell'antico, da esimio Maestro Comacìno, che vi aggiunse, come vedremo, una splendida facciata. Presso al Duomo fece innalzare Teodolinda un Palazzo reale, nel luogo istesso ove Teodorico aveva fatto edificare il suo.

Agilulfo, già Duca di Torino, volle illustrare la sede del primo suo principato colla erezione di una Cattedrale, dedicata anch'essa a S. Giovanni, la quale, secondo gli archeologi, che ne studiarono gli avanzi, dovette essere di non scarso pregio artistico. Allo stesso Agilulfo o a qualche suo successore longobardo vogliono altri attribuire il *Palazzo delle Torri* nella stessa Torino, del quale rimane la facciata costrutta in mattoni uniti insieme con molta arte, munito di due torri a sedici angoli, ornata di pietre vive alla cornice, sotto le finestre, allo zoccolo. L'Osten giudica questa fabbrica fatta verso la fine della dominazione dei Longobardi.

Durano sempre le tradizioni nel popolo del Milanese, che la regina Teodolinda si dilettasse di passare alcune stagioni nelle aure miti della Brianza, e sulle sponde del Lago di Como, come continuò il costume di altri re Longobardi, e specialmente di Cuniberto, a visitare il quale, scrive Paolo Diacono (37), Aldo e Glauso si portarono sul Lago di Como ove facea dimora.

« La tradizione molte opere o splendide o pie, dice il Dozio (38), attribuisce alla eccelsa regina dei Longobardi Teodolinda, eseguite nelle terre nostre o vicine. Tali sono, per citarne alcune, la fondazione del Monastero di Cremella; la costruzione del castello di Brianzola; la edificazione della chiesa e del battistero di Perledo, sopra Bellano, ricordata dal Boldoni nel suo *Larius;* della chiesa

di S. Giulia a Bonate presso la Val S. Martino, e la erezione di un magnifico ponte sul Brembo, e di un altro sulla Breggia tra Cernobio e Borgovico presso a Como. »

Altri edifizî sono più o meno esattamente attribuiti alla Flavia Teodolinda nel territorio di Como, quali il Monastero di Monte Barro presso Galbiate; la chiesa di S. Salvatore in Barzanò; la montana chiesa di Besano sopra Viggiù; parte della strada che costeggia il Lario ad occidente dopo Como, e ancora porta il nome di *Via Regina;* la chiesa di S. Martino a Varenna, e la sovrastante torre di Perledo, ove Teodolinda chiuse gli occhi in Dio, come durò sempre la voce, fra l'universale compianto dei sudditi italiani e longobardi.

Piace ricordare in modo distinto, come opera di Teodolinda o dell'età longobarda la chiesa graziosissima di S. Maria del Tiglio presso Gravedona sulla riva occidentale del Lario superiore, che il Muratori assevera già antica nell'823, come che descritta e dichiarata tale in detto anno dal cronista francese Aimoino (39). Quella fabbrica subì parecchi restauri che in qualche parte ne alterarono la semplicità e la naturale fisionomia. Ma quando si pensi che essa è fattura di mille anni indietro; quando si consideri il disegno leggiadro, e si ponga attenzione alla sveltezza ed eleganza di alcune arcate, finestre, colonne e colonnine, non si può non riconoscere e non confessare, che fin da quei tempi eravi fior d'arte nel territorio di Como e ne' Maestri Comacìni. Il Dartein dopo avere studiato e illustrato quel giojello conchiude colle seguenti parole (40): « Poniamo fine a questo studio con il dire, come scrisse il canonico Barelli, che per la forma elegante dell'insieme, l'originalità e la varietà delle diverse parti, la bellezza dei materiali, l'esecuzione accuratissima dei muramenti e i preziosi affreschi delle pareti interne, *Santa Maria del Tiglio* merita d'essere considerata come un monumento di primo ordine, degno delle premure le più solerti. »

L'Osten dichiara che tutto induce a credere che la Ro-

tonda di S. Tomaso in Almenno appartenga all'età longobardica e sia opera della regina Teodolinda. Il lavoro di muratura, ei dice, è eccellente, le ornature pesanti, ancor si vedono i simboli degli Ariani, la testa del montone e il coltello sacro scolpiti nei capitelli.

Circa settant'anni dopo la morte di Agilulfo e di Teodolinda, troviamo che re Bertarido adorna il regal palazzo di Pavia di una porta grandiosa e di una cancellata di bronzo, cui Paolo Diacono chiama *opera mirifica* (41): poi verso il 700 Cuniberto, quegli che amava villeggiare sul lago di Como, scende a Lucca, città omai divenuta longobarda, e vi intraprende la costruzione del S. Frediano. Questo vetusto tempio, chiamato *Basilica dei Longobardi*, ebbe (42), per buona ventura minori guasti e alterazioni di qualsiasi altro monumento di quei tempi.

Viene Ariberto II, figlio del Bavaro Gondoaldo, nipote di Flavia Teodolinda, e costruisce la chiesa di S. Salvatore fuori Porta Marenco in Pavia, ove, dice il Malaspina (43), notasi un grande miglioramento dello stile negli archi acuti e nelle proporzioni assai più regolari e più svelte. Ed ecco sorgere e regnare per trentadue anni dal 712 al 744 re Liutprando, il cui nome ripetono le storie. Di esso così parla Paolo Diacono (44): « Questo gloriosissimo Liutprando costruì molte Basiliche a onore di Cristo nei singoli luoghi ove soleva dimorare. Fondò il monastero del Beato Pietro, che sta fuori delle mura della città di Pavia, e viene chiamato in Ciel d'Oro. Anche sulla vetta dell'Alpe del Bardone, che nomasi Berceto, edificò un monastero. Entro Olona, non meno che nel suo suburbio, con opera maravigliosa in onore del martire S. Anastasio diede un domicilio a Cristo, e vi fece anche un Monastero. »

Queste opere sono quasi tutte scomparse o svisate, ma resta ancora, sebbene non poco guasto dal tempo e dai restauri, il S. Michele di Pavia, il quale o sia opera di Liutprando o di Cuniberto o d'altro re, appartiene all'età dei Longobardi ed è merito dei Maestri Comacìni. Baste-

rebbe il solo tempio di S. Michele, il santo protettore dei Longobardi, a onorare gli architetti, che lo idearono e lo innalzarono. Non fa d'uopo descriverlo; citeremo soltanto alcune parole di un dotto illustratore di quel monumento (45): « Un' altra prova conferma la opinione, che il S. Michele sia stato eretto durante la signoria longobarda, e l'abbiamo nella foggia di vestire di alcuni guerrieri, prodotta nei bassi-rilievi che adornano la facciata della Basilica, e nel veder costrutto il monumento in arenaria, che era la materia comunemente usata dai longobardi. Che poi l'architettura del S. Michele sia del tutto italiana appare anche dal fatto di veder conservato nella sua pianta il modulo delle antiche basiliche, specialmente nello scompartimento quasi conforme: modulo, come si disse, mantenuto nell'arte della corporazione dei *Magistri Comacìni,* i quali si tramandavano i relativi precetti architettonici. È quindi tutto dovuto ad essi il merito di aver introdotto un nuovo ordine di architettura, che, sviluppato e perfezionato in forme graziose dopo il mille, fu conosciuto sotto il nome di stile *Lombardo.* Nè havvi oramai alcuno che può contrastarci una tal gloria, doppoichè ci è consentita dagli stessi scrittori d'oltremonte. »

Meno vasto, ma simmetrico e grazioso è l'altro tempio, rinomato nell'antichità, che per avere la soffitta ornata e splendente d'oro fu chiamato S. Pietro *in Ciel d' oro.* Lo si dice costruito da Agilulfo, ricostruito da Liutprando, restaurato nel 1132 e allora riconsecrato da Innocenzo II, giacchè avevalo consacrato Papa Zaccaria nel 743. In quel tempio furono deposte le spoglie di S. Agostino, riscattate nel 743 in Sardegna dai Saraceni, che ve le avevano portate rubandole a Ippona, e onorate poi nel secolo XV da un grandioso mausoleo. Nel prossimo passato secolo quel tempio longobardico fu occupato dalle milizie e convertito in fienile; l'Arca sacra levata dal posto e relegata in una stanzaccia.

Nè devesi negare un tributo d'onore al sacro tempio

o duomo di S. Evasio in Casale Monferrato, che i critici moderni, l'Osten peculiarmente, sostengono fondato nel 741 da re Liutprando, costrutto a strati irregolari di mattonie di pietre da taglio, commessi con accuratezza e arte sottilissima. Divenuto logoro per l'età e quasi cadente fu in questi ultimi anni ricomposto nelle antiche forme mercè le cure di uomini generosi e intelligenti.

Prima di allontanarci da Liutprando, conviene anche rammentare ciò che rammenta il Troya (46), come quel re fece coprire con preziosi marmi la tomba di S. Cumiano nella chiesa del monastero di Bobbio per mano di un Giovanni maestro comacìno. A Bobbio, sotto Agilulfo e Teodolinda, era arrivato S. Colombano con altri monaci dalla nativa Irlanda e vi fondò un monastero, che fu celebre, come asilo di dotti studî, e ritiro di uomini virtuosi. Fra questi fu S. Cumiano, venuto anch' egli dalla patria di S. Colombano in Bobbio: qui morì, e qui ebbe un monumento dalla pietà di Liutprando (47).

Astolfo, il penultimo re dei Longobardi, fece edificare il monastero di Nonantola, che fu lungamente celebrato e ammirato e del quale rimangono non spregevoli vestigia. E Desiderio ultimo re, il vinto e prigioniero di Carlo Magno, costruiva il S. Michele in Foro in Lucca, la città più devota, forse perchè la più beneficata, nell'Appennino toscano, dei Longobardi.

Nè tu devi essere passata sotto silenzio, o tacita costa della *Val d' Oro,* ove ancora sorgono un tempietto con lunga gradinata e grazioso peristilio, dedicato al Principe degli Apostoli, e una chiesetta ottagona sacra al fondator del più antico ordine monastico in occidente, S. Benedetto. Narrano le vecchie cronache come Adelchi, figlio di re Desiderio, s' aggirasse a caccia su quel dirupato monte che sta sopra Civate, lungo la via che rasenta i bei laghetti di Oggiono e di Pusiano, e come perduti di vista i compagni e imbattutosi in ferocissimo cinghiale, per miracolo scampò dalle zanne della belva, che gli si era avventata

contro. Desiderio, venuto a cognizione del tristo accidente, volle attestare la gratitudine a Dio colla edificazione di un tempio sul luogo del pericolo del figliuolo, cui unì un piccolo cenobio, che dotò, e concesse ad alcuni monaci. O lui o i monaci compirono le due fabbriche. Ma chiunque sia stato l'edificatore, salta agli occhi a chiunque sia iniziato nell'arte che tanto il S. Pietro quanto il S. Benedetto mantengono evidenti la struttura, le forme, gli ornamenti, il bello e il brutto dell'età longobardica. Il lungo scalone del S. Pietro è di larghe pietre monolitiche: l'agile portico della fronte è ad archi tondi posati su leggiere colonnette di granito; all'ingresso del tempio, da una parte, scende una scala in ben conformata cripta con colonne e capitelli intagliati alla bizantina; l'altare guarda verso la porta sicchè il prete vi celebra rivolto al popolo; l'abside, le finestre, alcune sculture, e qualche pittura appena intelligibile o guasta da pessimo restauro, tutto dice che quelle opere hanno una vita di dieci secoli. L'edifizio vetusto, circondato da lontane memorie storiche e da immaginazioni mistiche; la placida *Val d' Oro,* ove scorre un torrente con acque pure; il silenzio e il verde della boscaglia e delle praterie, donde l'occhio si distende su monti selvosi, su colli fioriti, su laghetti inargentati, fanno tale impressione nell'animo, che difficilmente si cancella.

A queste reliquie medioevali, provenienti da tempi e da principi poco o tanto conosciuti, dobbiamo aggiungere tre oggetti rimasti incolumi a Cividal del Friuli. Il primo è un tempietto chiamato di S. Maria in Valle la cui architettura spetta in parte al periodo longobardico, e in parte a un tempo più antico, come lo provano i documenti: il secondo è il Battistero di Calisto, che sorge ricomposto nella chiesa collegiata, e venne fatto ornare di marmi, come dice l'antica epigrafe, da Calisto Patriarca di Aquileja che a Cividale nel 737 trasferì la sede già portata per timor d'armi a Covenan da' suoi predecessori; terzo l'altare di Pemmona, conservato nella chiesa di S. Mar-

tino, e, come pure attesta un'iscrizione, fatto costruire da Pemmona, duca del Friuli, e padre di Rachi che divenne re dei Longobardi nel 744, abdicò nel 749 e morì monaco in un convento. Non può sfuggire la somiglianza di qualche motivo architettonico e di qualche forma ornamentale e simbolica che si manifestano in questi avanzi di Cividal del Friuli, e quelli che abbiam notati a S. M. del Tiglio a Gravedona, sebbene posti alle due estremità nordico-orientale e nordico-occidentale del Regno Longobardo e per il pregio dell'opera assai diversi (48).

Anche nell'Italia media, molto al disotto di Lucca, si hanno avanzi di longobardici monumenti. Spoleto, che aveva, due secoli avanti Cristo, respinto valorosamente Annibale dalle sue mura, dopo la battaglia del Trasimeno, dovette verso il 570 aprir le sue porte ai Longobardi vincitori. I quali vi stabilirono un potentissimo ducato, durato con diversa fortuna fin verso l'800, e prolungatosi interrottamente fin verso il 1198, quando Innocenzo III lo ridusse nel dominio della Chiesa. Là sono insigni avanzi di costruzioni longobardiche. Sotto l'alta pittoresca *Rôcca* fabbricata dal grande Teodorico, rifatta da Narsete, munita più tardi di robuste torri dall'Albornoz, espugnata nel 1860 da soldati piemontesi e lombardi contro i mercenarî di Reilly, irlandese, si sprofonda una valle entro la quale scorre un torrente a volta a volta impetuoso. I due lati della valle unì anticamente con un ponte, che serve di via ed acquedotto, e porta il nome di *Ponte delle Torri,* il duca Teodalapio, terzo dei duchi longobardi di Spoleto venuto dopo Farvaldo ed Ariolfo. Quel ponte è composto di 10 arcate, alto 68, 95, lungo 206 metri, e appalesa nell' arditezza e solidità della struttura la perizia artistica e tecnica degli eredi e successori degli insigni architetti di Roma. Scomparso il palazzo sontuoso dei duchi di Spoleto, pare che al suo posto sia nato quello molto degenere dell' Arcivescovado. Ma al suo fianco, in fondo ad ampia piazza sorge vasto tempio, la Cattedrale,

dedicata a Maria Assunta, che in origine fu opera dello stesso Teodalapio. Quel tempio venne più volte ristaurato e quasi rifatto: là un'austera facciata dello stile del 1200; due graziosi occhi o rosoni in luogo di finestre, e un imponente mosaico del 1207 nel mezzo, con una cornice a griffoni, rabeschi, ed altri simboli od emblemi. In coteste figure allegoriche e vetuste, e in qualche movenza di linee vuole taluno trovare un ricordo della primitiva chiesa longobardica, ossia qualche riflesso del disegno antico.

Sempre a Spoleto fuori della porta di Roma, al di là del torrente che passa sotto il *Ponte delle Torri,* è da ammirarsi in cima ad alta e maestosa gradinata, in situazione teatrale, la chiesa di S. Pietro, la cui età non è ben conosciuta, ma risale anch'essa ai Longobardi. Nell'interno tutto fu innovato, e scomparve ogni cosa antica tranne una finestra acuta a fior di trifoglio, che è nel muro orientale della crociera, e una colonna marmorea di foggia lombarda, che è nella sagrestia. Ma lo stile arcaico lombardo, abbondevole ancor più di bizantino che di romano, ben rilevasi nella ampia e ben mantenuta facciata sparsa di pezzi marmorei lavorati, e ridotti nella forma di animali, fra i quali il bove, l'aquila, il cavallo, di figure d'angeli, d'uomini, di grifoni alati e di serpenti, di imprese, geroglifici e altri segni indecifrabili. La porta a fasci e a volute accenna al passaggio dalla prima alla seconda maniera lombarda.

Queste e altre opere ricorda il vecchio storico di Spoleto (49), e li attribuisce nella massima parte al Duca Teodalapio, il cui regno viene indicato, fra il 602 e il 660.

Prima di porre termine a questo capitolo e di entrare nell'età di Carlo Magno e dei Carolingi, ci sia lecito riportare due brevi squarci di autori eruditissimi nelle cose longobardiche; uno di Mario Lupo che nell'illustrare le rovine del tempio di Santa Giulia in Val S. Martino, proferisce un giudizio sintetico e sagace sul merito dell'arte ai tempi dei Longobardi; l'altro, sullo stesso argomento,

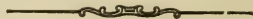
del padre Fumagalli, che espose le illustrazioni dei Monaci Cistercensi di S. Ambrogio intorno alle antichità Longobardico-Milanesi.

Il Lupo così conchiude la sua descrizione della S. Giulia di Bonate (50): « Sebbene abbia sofferto così luttuose ruine quel prestantissimo e ammirevole tempio, il cui uguale, eccetto uno o due, sia per l'ampiezza, sia per la solidità della fabbrica, sia per l' eleganza, fatta ragione dei tempi nei quali fu edificato, non puossi ritrovare facilmente in Lombardia; tuttavolta il di lui perimetro lo si riconosce anche fra i vepri e gli spineti o meglio fra gli alberi del denso bosco; e ci è dato rilevare la misura dell' ampiezza e la di lui forma.... Gli avanzi di questo tempio prestantissimo confermano lo splendore degli edificî della regina Teodolinda, e dimostrano che sul principio del secolo VII l'architettura non era così deformata, come taluni dissero, e che oltre la solidità della costruzione, dalla quale ora siamo molto lontani, come già osservò il chiarissimo marchese Maffei Scipione, conservò una convenevole corrispondenza delle parti, e un' opportuna composizione de' suoi membri, ove si faccia soltanto eccezione per le colonne ridotte forse a soverchia sottigliezza e perciò troppo complicate. »

Non discorde è la sentenza dei Monaci Cistercensi: « Presso i Longobardi, scrivono essi (51), si è mantenuta l'architettura, la scultura, la pittura; e qualche magnificenza negli edifizî hanno eglino amato, e specialmente i Sovrani, come ne rendono testimonianza le basiliche che tuttora sussistono. Gli architetti o direttori o capimastri, comunque chiamarli vogliamo, di coteste fabbriche, sono stati per lo più somministrati delle terre situate alle sponde del lago di Como, detti perciò nelle leggi Longobardiche *magistri Comacini.* »

Sicuramente si possono fare grosse critiche alle arti in Italia dal 600 all'800, e giudicare i Maestri Comacìni, che quasi soli le esercitarono, come uomini rozzi, tanto

più se si confrontano con i vecchi maestri di Grecia e di Roma. Ma allora, dov' erano i periti in Italia e fuori di Italia?

I Barbari scesi dal settentrione non avevano punto lettere, ed erano ignari di ogni arte, come lo dice re Rotari nel Prologo del suo Editto dell'anno 643 (52). Nella Germania, nell' Anglia e in gran parte della Francia non si vedevano che capanne di rozza pietra; nelle provincie Italiche, nella Francia del mezzogiorno e nella Spagna cadevano a brani i monumenti lasciati dall'impero di Roma. Nessuno sapeva edificare, intagliare nella pietra e nei marmi, fare ponti, acquedotti e arginature di fiume, scavare pozzi, tranne i Maestri Comacìni. Essi sapevano dettare un disegno, voltar gli archi, inalzare una casa od un palazzo, fare opere alla romana, alla gallica, scolpir tavole e colonne. Calati dalle rupi comacìne, usciti dalle valli e dai laghi, si erano distesi, al pari dei loro principi e protettori, da Como, Milano, Monza, Pavia fino a Torino e Cividal del Friuli, da Verona a Pistoja, Lucca, Spoleto, Toscanella. Cotesti discendenti e compaesani di Mustio seppero edificare S. Maria del Tiglio, e il Battistero di Calisto; S. Pietro in Ciel d'Oro e il S. Michele sul Ticino, ed il S. Michele e il S. Frediano sul Serchio; S. Pietro in Val d'Oro a Civate, e la facciata del S. Pietro, e il Ponte delle Torri a Spoleto. Durano parecchie di coteste opere belle e degne, e durerà la fama e l'onore dei loro autori.

NOTE

(1) « Aruspicum monitu reficienda est mihi edes Cereris, ecc. » Epistola 39 del Libro IX di Plinio a Mustio.

(2) *Nisi quid tu inveneris, qui soles locorum difficultates arte superare.*

(3) Lib. X, Epist. 42.

(4) Lib. X, Epist. 43.

(5) *De Collegiis et Sodalitiis Romanorum.*

(6) Muratori: *Novus Thesaurus veterum Inscriptionum.* Vol. I, Cl. 7, pag. 526.

(7) Frammenti di Ausonio in Tristano Calco.

(8) Cassiodorus, *Variarum*, Lib. VII, Tom. XV. *Ad Prefectum Urbis, De Architetto Pubblicorum.*

(9) *Reverendum honorem sumit quisquis Magistri nomen acceperit, quia hoc vocabulum semper de peritia venit.* Variar., Lib. VI, Epist. VI.

(10) Cassiodoro, *come sopra.*

(11) Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores.* Tomo I, Parte II, pag. 25; e *Historiæ Patriæ Monumenta, — Edicta Regum Longogobardorum,* — Torino 1855, pag., 38, il cui testo è qui seguito:

CXLIX. *De Magistros comacìnos.*

« *Si magister comacìnus cum collegantes suos,* ecc. »

(12) *Dissertatio XIV.*

(13) Libro XIX, anno 1033.

(14) Troya: *Codex Diplomaticus Longobardus,* Torino IV, pag. 25, nota 3.

(15) Libro V, parag. I.

(16) *Monumenta Historiæ Patriæ,* come sopra, a pag. 151 e 152

(17) *Antiquitates Italicæ Medii Evi:* Dissertatio XIV, Tom. II, pag. 349.

(18) I Maestri Comacìni di Luigi Ambiveri, nel Giornale « *Le Conversazioni della Domenica*: » Milano, 10 Febbraio 1880, N. 6, pag. 46.

(19) *Codice diplomatico longobardo,* Tomo IV, pag. 80.

(20) *Chron. Gothorum.*

(21) *Notizie di Brivio e sua Pieve raccolte su vecchi documenti da Giovanni Dozio*, pag. 59.

(22) Questa lettera, N. 55 dell'edizione Maurina, è messa da tutti i critici nell'elenco delle lettere autentiche. È indirizzata a un certo Eusebio; e in essa S. Ambrogio, parlando di un certo Valentiniano, scrive: *Ingenio subrusticus, viribus validus, quos ingenio æquare, viribus superat, ut Comacìnas rupes gestare secum videatur.* Sant'Ambrogio conosceva benissimo la città di Como, e quindi le rupi Comacìne, giacchè egli aveva ordinato Felice da Roma, che fu il primo Vescovo di Como, e, come si è accennato, suo amico.

(23) *Historia.*

(24) *Osservazioni sul rito Ambrosiano.* Doc. V, pag. 308 e seg.

(25) Come sopra, pag. 64, nota N.° 1.

(26) Campanari: *La Tuscania e i suoi monumenti.*

(27) Troya, *Codex diplomaticus longobardicus;* Tomo III, pag. 473.

(28) Ibidem, Tomo IV, pag. 18.

(29) « *Operam dictare significare videtur præesse operariis, eisque normam tradere atque ordinem structionis: quod architecti solet esse.* »

(30) *Inter leges jam pridem vulgatas, ecc.*

(31) *Codex Diplomaticus Longobardicus,* Tomo IV, pag. 80; Napoli, Stamperia reale, 1854.

(32) Troya: *Storia d'Italia del Medio Evo,* discorso de' vinti Romani, § LXX.

(33) Idem, ibidem.

(34) *Compendio della Storia d'Italia.*

(35) *Elementi di Architettura Lombarda:* Torino, fratelli Bocca, 1885.

(36) *Etude sur l'Architecture Lombarde et sur l'origine de l'Architecture Romano-Bizantine* par F. De-Dertein, Ingenieur des Ponts et Chaussès, Paris, Dunod, Editeur, 1865-1882.

(37) *Die Bauwerke in der Lombardei vom* 7 *bis zum* 14 *Jahrhundert von Friedrich Osten, Architekt in Rom.*

(38) *Pauli Warnefridi Longobardi: De gestis Longobardorum;* Lib. IV, Cap. 22.

(39) Id., Lib. V, Cap. 39: *Aldo vero et Glauso euntes ad Lacum Comacìnum, ingressique navim ad Cunibertum profecti sunt.*

(40) *Pieve di Brivio.*

(41) *Aimoinus, de Gestis Francorum,* IV, 3.

(42) Come sopra, pag. 375.

(43) *De gestis Longob.* Lib. V, Cap. 36.

(44) Mazzarosa: *Guida di Lucca.*

(45) Guida di Pavia.

(46) Lib. VI, Cap. 48: « *Hic gloriosissimus Rex, ecc.* »

(47) *Memoria storico-descrittiva dell' insigne basilica di S. Michele Maggiore in Pavia,* del Dottor Carlo dell'Acqua.

(48) Codice Diplomatico Lombardo, Vol. IV.

(49) *Bobbio illustrata* dal P. Benedetto Rossetti, Vol. III, pag 58.

(50) Ibid., Tomo IV, pag. 12.

(51) *Delle Historie di Spoleti,* ecc. di Bernardino de' Conti di Campello; Spoleto, 1672, Lib. XII, a pag. 361.

(52) *Codex diplomaticus civitatis et ecclesiæ bergomatis.* Bergamo, 1784.

(53) *Antichità longobardico-milanesi,* Vol. I, Diss. I.

(54) Troya: *Codice diplomatico longobardo*, Vol. IV, pag. 79.

CAPITOLO II

PROSECUZIONE DEGLI STESSI MAESTRI E DELLA STESSA SCUOLA DA CARLO MAGNO AL MILLE: PRIME ESCURSIONI DI MAESTRI LOMBARDI ALL'ESTERO

1. — Fosca è l'età dei Longobardi, ma ha le sue aurore boreali, che permettono distinguere non poche e grandiose linee dell'arte conservata dai Maestri Comacìni: meno chiare memorie ci restano dell'età di Carlo Magno e de'suoi successori fino al Mille.

Carlo Magno fu valoroso e sapiente; fondò coll'armi un nuovo imperio romano, e colle leggi una nuova civiltà cristiana: la potenza del suo braccio e della sua mente si fece sentire per molte e molte generazioni e fin quasi al nostro secolo. Ma Carlo Magno, che diede corpo e un po' di anima alla giurisprudenza civile ed anche alla ecclesiastica, che pose ordine nelle amministrazioni pubbliche, che fece fare qualche passo ne' suoi paesi alle belle lettere e alle arti liberali, non essendovi di esse, prima di lui, come attesta un suo biografo contemporaneo (1), nessun studio nella Gallia, che da Roma condusse seco, ritornando in patria, alcuni cantori, grammatici e calcolatori: egli, lo si può dire, non diede nessun avviamento

e impulso alle belle arti in Italia. Si leggano le sue biografie, i suoi Capitolarî e i Decreti, e si vedrà come tutt'al più siasi occupato del restauro di qualche basilica o monastero, di qualche palazzo o fortilizio, e null'altro; inferiore in ciò al Longobardo Liutprando e al Goto Teodorico. Diede mano, è vero, alla edificazione di alcune chiese, ma fuori d'Italia: e con speciale affetto a quella della *S. Madre di Dio*, ossia della Cattedrale di Acquisgrana, la sede sua favorita, dove, come scrive il poeta (2),

> . . . . . deposta l'orrida
> Maglia il guerrier sovrano
> Scendea del campo a tergere
> Il nobile sudor.

Carlomagno, morì in quella città nell'813, ed ebbe, secondo la sua volontà, onorato sepolcro nella basilica, che aveva fatto abbellire con marmi tolti a Roma, e a Ravenna, come lasciò memoria un altro suo biografo di que'tempi. « Costruì la basilica di Acquisgrana (3) di mirabile bellezza, e la ornò di oro, di argento, di luminarî, di cancellate e di porte di bronzo. Per la quale costruzione non potendo avere d'altrove colonne e marmi, curò vi fossero portati da Roma e da Ravenna. »

2. — Il qual fatto, del trasporto di marmi e colonne da città tanto lontane, ci avverte, non già che mancassero i materiali adatti, chè ve n'erano nei dintorni, bensì gli artefici che con gran spesa bisognò far venire dall'Italia. Il d'Agincourt, che suole un po'accarezzare l'amor proprio de' suoi francesi, scrive (4): « È naturale il credere che gli architetti italiani che Carlo Magno aveva seco condotti, modellassero le costruzioni, delle quali egli li incaricava in Francia, sopra quelle della loro patria. » Il Dartein non esprime quali, a suo giudizio, possano essere stati gli autori della Cappella Reale d'Acquisgrana: soltanto accenna pel caso nostro, che i Maestri Comacìni, recatisi più tardi sul Reno, studiarono la struttura di quella

fabbrica, e ne importarono i modelli in casa propria. « Avvicinando, ei scrive, le mezze rotonde ottagone, che terminano il centro della crociera del S. Fedele a Como si riprodurrebbe la rotonda d'Acquisgrana, tanto le forme dei piloni, i contorni delle mura del recinto, e le disposizioni delle volte collaterali sono simili nei due edifizî. L'uguaglianza è tale, che fa vedere chiara l'imitazione, tanto più che l'azione dell'architettura renana s'è fatta sentire in altre chiese del territorio di Como. L'ammirazione ispirata dalla rotonda d'Acquisgrana nei Maestri Comacìni del Secolo XII fu così grande, che li indusse a copiare la struttura di questo edificio in una delle chiese principali del loro paese natale (5). » Forse l'illustre autore avrebbe dovuto manifestare anche la opinione, che il S. Fedele, chiamato anteriormente S. Eufemia, possa essere stato costruito nella sua forma primitiva avanti la Basilica di Acquisgrana, e che i Maestri Comacìni abbiano contribuito a quella fabbrica, e vi abbiano applicato i tipi del S. Fedele, o quelli quanto meno del S. Vitale di Ravenna, ch'era costruzione ben più antica, e da essi conosciuta. I Comacìni non erano forse quelli che quasi esclusivamente esercitato avevano fino allora l'architettura e conservati tradizionalmente i precetti di Vitruvio? È certo che italiani furono i direttori dei lavori di Acquisgrana; nulla di più probabile che fossero Maestri Comacìni, sudditi di Carlomagno, italiani i più vicini al Reno, artefici i più conosciuti e accreditati. Papa Adriano nella mancanza assoluta di maestri abili e provati nella stessa Roma, scriveva a *Carlo re dei Longobardi* (6), pregandolo di inviargli un Maestro ossia Architetto — *Nobis unum dirigite Magistrum* — per rifare le travature nella ricostruzione della cadente Chiesa del S. Pietro.

3. — Non vi sono documenti per ammettere che Carlomagno abbia potuto abrogare o diminuire i diritti o privilegi dei maestri nostri; ne' suoi *Capitolarî*, che sono il codice suo, di ciò non v'è parola. Uno storico giurista (7),

il quale studiò a fondo gli atti di Carlomagno e de' suoi successori, dice che il grande imperatore si limitò a introdurre nei paesi già occupati dai Longobardi, e venuti in suo potere talune disposizioni della legislazione dei Franchi, relative specialmente ai diritti personali, e lasciò le leggi precedenti.

Non si saprebbe donde un erudito scrittore possa avere attinto le notizie per dire: che i Romani Pontefici, caduti i Longobardi, « confermarono ai Comacìni i privilegi che avevano ottenuto nella loro patria dai Re nazionali, ed anzi di più li garantirono per tutti i paesi ove si conducessero nello scopo delle loro associazioni » e che « incoraggiati da tanto favore era naturale dovesse aumentarsi il numero dei Comacìni, che molti pensano cominciassero in quell'epoca ad appellarsi col nome di *Liberi* o *Franchi Muratori,* e che i Romani accorressero a formarne parte seguitando il cammino dei Missionarî (8). »

Parimenti è difficile indovinare a quali fonti ricorresse un altro autore per scrivere quanto segue: « Vedendosi protetti dai re Longobardi, i Comacìni si unirono più strettamente, e formarono una corporazione denominata dei *Franchi Muratori.* Varî di essi si sparsero tosto per l'Italia, e i giovani di preferenza recavansi a Roma a studiare le antichità romane, ed ivi pure fondarono una scuola di perfezionamento. Allorchè Carlomagno conquistò la Germania, chiese istantemente al sommo Pontefice dei Missionarî. Questi si affrettò di buon grado a compiacernelo collo spedire colà dei monaci, e con essi uno stuolo di Franchi Muratori (9). »

A noi non avvenne, ripassando con attenzione gli Atti dei Carolingi e le Bolle dei Pontefici, e le cronache più conosciute, di ritrovarvi le cose asserte dai due citati autori. Tuttavia qualche fondo o almeno una corruzione del vero ci dev'essere nelle loro parole, se le stesse voci con diverse inflessioni e intonazioni e con molteplici varianti furono da lungo tempo e anche di recente messe fuori e ripetute da molti scrittori nazionali e stranieri.

4. — Si può asserire intanto con sicurezza che, come Rodperto, maestro comacìno, viveva a Toscanella sotto la dominazione longobarda; altri maestri qua e là vagavano per l'Italia provenienti dalla stessa regione, sempre abbondante di maestri muratori o fabbricatori di case, sotto l'impero di Carlomagno e successori. Apporteremo due soli atti autentici sull'argomento. Ci resta un istrumento di donazione per distribuzioni settimanali di pane e vino, e per altre pie opere, ordinate nell'anno 805 in Lucca, « regnando Carlo Serenissimo Augusto, grande e pacifico Imperatore » il quale istromento così incomincia: « *Ego Natalis, homo transpadanus, magistrer casarius, Christo auxiliante, ædificavi Ecclesiam, in honore.... intra hanc Civitatem.* — Io Natale, uomo d'oltrepò, Maestro casario, coll'aiuto di Cristo, costrussi una Chiesa in onore di Dio, di Maria e del B. Pietro Apostolo entro questa città (10). » È chiaro che si accenna a un uomo venuto a Lucca da paese posto al di là del Po, donde continuarono a venirvi, come vedremo, molti del territorio di Como peritissimi nell'arte del murare; e che quell'uomo fu maestro architetto, se capace di costruire una chiesa; e arricchitosi col lodato esercizio dell'arte, se potè disporre vivente per una larga beneficenza.

L'altro documento è ricavato da un Memoriale inedito del Monastero di Pontida, e si riferisce a un fatto avvenuto avanti il Mille (11). Vi si legge: « Un maestro perito nell'arte del murare della regione vicina al lago di Como, *de regione juxta lacum cumanum* — mentre da Verona ritornava al suo paese, s'imbattè nei ladri nel territorio di Cisano.... Il quale preso da subitaneo spavento cominciò a invocare con tutto il cuore il beato Zenone, e a raccomandarsegli facendo voto di edificare una chiesa in suo onore, se scampasse sano e salvo. Immantinenti il cavallo sul quale sedeva prese a correre, e i ladri furono impediti dal nuocere, e così quell'uomo potè scampare sano con tutte le sue cose. Ritornando poi con i suoi

nell'anno seguente si diede a fabbricare la chiesa di S. Zenone con l'aiuto di danaro e di opere dai vicini della Valle Ponzia. » Anche qui si fa cenno di un architetto originario da paese vicino al lago di Como, che ritornava in patria da Verona, ove forse attendeva alla fabbrica del S. Zenone, da lui invocato nel suo pericolo; e che doveva essere ben provvisto di danaro, e stare alla testa di molti operai, se con buona parte del suo, e con i suoi uomini costruì una chiesa, che i documenti attestano di qualche ampiezza e di valore.

E poichè ci venne qui sotto la penna il nome della Valle Ponzia ossia di Pontida, e sotto gli occhi il Memoriale del Convento famoso per il solenne giuramento dei Lombardi, ne caveremo, quantunque di data assai posteriore, un altro fatto attinente al nostro tema. « Guglielmo de Longhi di Adraria, si legge nel Memoriale (12), fabbricò la Chiesa di San Giacomo di Pontida, servendosi di Maestro Giovanni da Menagio, perito nell'arte, e di molti altri del vescovado di Como — *conductis mag. Johanne de Menazio, et multis aliis de episcopatu comensi:* — quest'opera ammirabile fu condotta a fine nel 1310. »

Noi possiamo adunque star sicuri, che i Comacìni rimasero ancor vivi e andarono sparsi per molte città e provincie ad esercitare la loro arte anche dopo la caduta dei Longobardi; e che, come gli artisti della Grecia tennero dietro ai lunghi passi di Alessandro nei paesi da lui conquistati nell'Asia e nell'Egitto, e quei di Roma a Cesare vittorioso sul Rodano e sul Reno; così essi insistettero sulle orme del vincitore di Desiderio, del domatore dei Sassoni e dei Normanni. Vennero allora gettati i primi semi di quell'arte, che era del tutto sconosciuta, e quindi sorse a fior di terra e si elevò nella Germania e nella Gallia, colla fisionomia dei padri, comunque nominar si vogliano, Comacìni o Lombardi, che l'avevano insegnata o generata.

5. — Ma sopravvennero tempi i più difficili e pericolosi

per la vita dell'arte in Italia e ovunque dopo la scomparsa di Carlo Magno, che durarono sotto i di lui figli e discendenti; poi durante il così detto regno italico dei Berengarî, e fino a Ottone il Grande, il quale apportò un po' di ordine e di quiete in una società sconvolta, confusa, insanguinata, priva di ogni elevato sentimento civile, morale e religioso. Allora suonarono i nomi in Italia di principi i più abbietti e di papi i più tristi; di un papa Formoso e di una cortigiana Marozia, di un Berengario sanguinario e di una infame Villa.

Di cotesto peggioramento della società laicale ed ecclesiastica non potevano che farsi sentire gravissime le conseguenze. Infatti la ignoranza e la nequizia di quasi tutti i maggiori signori nostri, impostisi coll'astuzia o colla forza dopo Carlo Magno; le guerre feroci succedentisi l'una appresso all'altra con incendî, uccisioni e devastazioni; le irruzioni degli Ungheri al nord, che allagano e mettono a ruba mezza Italia, dalla Lombardia alla Campania; le invasioni dei Saraceni al sud, che si impossessano della Sicilia, assaltano Salerno, penetrano in Roma e vi saccheggiano il S. Pietro, poi sorprendono Pisa, sbarcano in Liguria e si spingono fino a Susa e, al di là delle Alpi, nel Vallese; il *Mille* e le sacre paure del *Finimondo*, che stroncano ogni attività pubblica e privata; i moti per la preparazione delle Crociate, la prima delle quali è bandita da Urbano II nel 1096: tutti cotesti avvenimenti non potevano che impedire il primissimo risveglio delle umane lettere e delle belle arti, e ricacciarle indietro fino alla peggiore data dei Goti e dei Longobardi.

Vi fu nuovo buio, che si distese su tutta Italia. Soltanto un lumicino stava acceso, e una viva facella vedevasi ardere nella vasta necropoli italiana: era, si voglia o non si voglia, l'occhio e il volto dei Maestri Comacìni. I loro nomi particolari sono ignoti, le loro opere individuali in gran parte sconosciute: ma sentesi la loro anima alitare nello spazio di più secoli; il loro

nome collettivo è quello, come viene usato nel Vangelo, di legione. Diremo sinteticamente, che di quanto si operò nel campo dell'arte dall'800 al 1000, la maggiore e miglior parte è dovuta allo studio, alla laboriosità, alle unioni fide e spesso segrete dei Maestri Comacìni. Le autorità dei giudizî di uomini dottissimi ci confortano, e giustificano nell'asserto.

6. — Il francese Quatremère de Quincy nel suo *Dizionario Storico di Architettura* così scrive (13): « Comacìni chiamaronsi nel medio evo quelle compagnie di muratori, che dalle rive dei Laghi di Como, di Lugano e Maggiore, con usanza non ancora affatto interrotta, spargevansi per l'Europa ad erigere edificî sia sacri, sia profani, e nelle leggi longobardiche con il nome di *Magistri Comacìni* erano onorati di speciali privilegi. A questi artefici che ideavano ed eseguivano, architetti, scultori, musaicisti o manuali, si attribuisce il risorgimento dell'arte, e la sua propagazione ne' paesi settentrionali, dove si introdusse e si propagò col cristianesimo. Certo a loro si deve se l'eredità dell'evo antico non fu affatto derelitta, e se almeno per tradizione e per imitazione la pratica del costruttore si mantenne viva, e produsse opere che tutt'ora si ammirano e riescono tanto più sorprendenti quanto più fitta era l'ignoranza delle scienze in que' secoli oscuri. »

L'inglese Hope, che alla parola *Comacìni* sostituisce quella di *Lombardi,* come si usò più tardi, dice nella sua Storia dell'architettura (14): « La Lombardia, culla delle associazioni dei liberi muratori, incivilita in epoca meno remota e possedendo pochi templi antichi, dei cui materiali si potesse far uso, *fu la prima* che, dopo la caduta dell'impero romano, abbia arricchito l'architettura d'un sistema compiuto e ben coordinato; tantosto questo sistema dominò dappertutto dove la chiesa latina estese la sua influenza, dalle spiagge del Baltico a quelle del Mediterraneo. Sotto certi rapporti si approssima all'antico stile romano e bizantino, sotto altri se ne allontana, e non ri-

produce nè la basilica romana, nè la cupola, nè la croce greca. In corrispondenza all'uso generalmente invalso di dare alle cose il nome del più vicino paese dal quale vennero importate, per tanto tempo almeno quanto ne dura nelle menti la reminiscenza, i Francesi, vicini all'Italia, chiamarono questo stile, stile *lombardo*. Siffatta denominazione, che indica il luogo nel quale il nuovo sistema d'architettura religiosa della chiesa latina raggiunse prima che in ogni altro la propria perfezione, ci sembra preferibile a quella di *sassone* o di *normanna.* »

Le stesse opinioni presso a poco manifestano il tedesco Kugler (15), e il francese Ramée, competentissimi nella storia delle arti.

Aggiungiamo le opinioni di alcuni nostri autorevoli scrittori.

Il compianto Pietro Selvatico notò (16), che l'architettura la quale tenne il dominio dall'VIII al XIII secolo in Europa, consta di elementi bizantini e romani congiunti insieme, ma nell'800 mescolossi ad un'altra, che prodotta in parte da quelle aveva nulla di meno in sè medesima elementi tanto originali da costituire un'arte indipendente. Questa, egli dice, è l'architettura lombarda o comacina, come dir si voglia, che si distingue per i tetti poco inclinati, per gli archi sempre emisferici girati sulle colonne nel frontispizio arieggiante il greco e il romano; essa non si allargò in Italia tosto dopo che ebbe nascimento, ma, pigliata radice a poco a poco, raggiunse una certa sistematica unità dopo la prima metà del secolo IX.

Questo, non si può negare, fu il prodotto dell'unione dei Maestri di Como con i Romani, e del loro legame con Aquileja, verso il levante.

Il Caimi nelle prime pagine di un'opera sua pregiata, scriveva (17); « Verso il principio del nono secolo, l'architettura, che in Italia presentava un misto di elementi romani e bizantini, cominciò a svolgersi sotto una forma più originale e caratteristica, e senza ripudiare la primi-

tiva sua essenza prese norme e regole speciali, da cui venne costituita quella maniera o stile architettonico, che dal paese ove ebbe origine, si chiama *stile Lombardo*. Questo stile si diffuse rapidamente nei paesi d'Italia non solo, ma in molte regioni dell'Europa settentrionale per opera specialmente di quelle associazioni o compagnie di liberi muratori, più noti sotto il nome di *Maestri Comacìni.* »

Il professore Camillo Boito fa spiccare ancora di più le figure e il merito dei Maestri nostri. « I Maestri Comacìni ei scrive (18), taluno ha voluto mostrarli una società segreta avente il monopolio dell'arte architettonica per lo spazio di alquanti secoli, qualche altro ha voluto darceli per muratori ignoranti, o poco più, chiamati qua e colà in Italia e ne' paesi stranieri all'opera manuale. Certo è, in ogni modo, che una importanza grande l'avevano, e che Como non deve cedere ad altre provincie il merito antico di essere stata una culla dell'arte nuova, sapiente e bellissima a' tempi suoi, dell'arte da cui nacquero, dopo una serie di trasformazioni, quegli stili archi-acuti, de' quali tanto si compiacciono la Germania, la Francia e l'Inghilterra, e le maniere dell'arte nostra del trecento, così ricche di artistica varietà, così libere e così gentili, dell'arte infine che, rinnovata, illeggiadrita, quasi direi incivilita, potrà diventar forse la base dell'architettura italiana di là da venire. »

7. — Nòn valiamoci soltanto dell'autorità di illustri nomi, ma questa confermiamo coll'indicazione di fatti, ossia di opere, alla cui fattura concorsero, secondo le migliori prove, l'ingegno calcolatore e inventivo, e il braccio forte dei Comacìni.

Sorge ancora in Verona, sebbene rifatto in diverse parti e in età diverse, il tempio di S. Zeno o S. Zenone, che vanta origine romana, ma che decrepito e cadente venne ricostruito di sana pianta, come asseriscono parecchi storici (19), ai primi tempi dei Carolingi. Si vuole in-

fatti, che, verso l'anno 810, Pipino, figliuolo di Carlomagno, al quale era toccato il regno dell'Italia sull'eredità paterna, e aveva posto la sua sede in Verona, come i primi re dei Longobardi, e a Verona era molto affezionato, abbia posto mano alla riedificazione o nuova edificazione del S. Zeno. Si dice altresì, che essendo stata questa basilica grandemente danneggiata per le incursioni e devastazioni fatte degli Ungheri nel 924, fu riparata e migliorata dal vescovo Roterio con danaro datogli dall'imperatore *Ottone.*

Questa è la storia stata sempre mantenuta dai Veronesi: di recente il Persico, e dietro lui il Dartein [20] la vollero fattura della prima metà del secolo XI. Comunque sia, essa presentasi colla fisionomia e corporatura perfettamente lombarda. La sua facciata è semplice: la porta maggiore a colonnine e ad archetti sovrapposti l'uno all'altro, spicca in largo sfondo fra molti ornati, cui dà maggior risalto l'atrio esterno formato da quattro colonne, sorrette due da due leoni contornati da animali strani e da grotteschi emblemi, e due da due figure umane piccole, tozze, e quasi schiacciate sotto il peso; da bel cornicione che corre in giro, e da un coperto terrazzino, sopra il quale, nel mezzo della facciata, s'apre rotondo e piacevolissimo un magnifico rosone. Il corpo interno del S. Zenone, diviso in tre navate, è grandioso; le tre corsie degli archi a pieno centro sono appoggiate alternativamente a pilastri e a colonne; il cielo o palco è in legno, ma ben scompartito e lavorato: la cupola è alta e agilissima; la cripta larga quanto il tempio, con colonne e reliquie antiche, che grandeggiano e vanno quasi perdendosi nella penombra. Tutto cotesto insieme conferisce al S. Zenone maestà e vaghezza; e malgrado molti restauri e ritocchi fatti in età successive, esso presentasi come uno dei monumenti più venerabili e istruttivi che ci siano pervenuti dal medio evo.

Quali siano stati gli artefici del S. Zenone, ci è ignoto,

ma il sapersi che in Verona tennero lunga sede i Longobardi, incominciando da Alboino; l'aversi i documenti che sotto i Longobardi e poi sotto i Carolingi operavano quasi soli, nelle grandi costruzioni, i Maestri Comacìni; l'ordine del disegno e la qualità del lavoro di quanto sopravvanza di antico, ci manifesta che autori principali del S. Zenone dovettero essere e furono artefici Comacìni. Gli emblemi peculiari e simbolici, che formano una specie di linguaggio occulto; i leoni posti a guardia del tempio, di una forma singolare tra il leone e il grifo, che dopo l'800 i Comacìni introdussero e mantennero per secoli nelle loro costruzioni, ci forniscono validi argomenti non solo di probabilità ma di certezza della scuola e dell'origine del S. Zenone. Anche l'incontro dell'architetto Comacìno, che prima del mille andava e veniva da Verona al suo lago, e assalito dai ladri invocava S. Zenone, e in di lui onore con squadre de'suoi operaj, edificava una chiesa presso Cisano, e prima ancora, l'atto autentico dell'804 da noi citato dei due zecchieri Domenico e Pietro, che fanno dono di un loro terreno all'oratorio di S. Zenone di Campione, sono prova di induzione che Verona era frequentata allora, come di poi, da Maestri Comacìni che vi spiegarono la loro arte, visibilissima nel S. Zenone.

Ma due opere belle, e quasi maravigliose pei loro tempi sopravvanzano in casa nostra, alle quali non si può negare la paternità dei Comacìni. È una di esse il famoso Atrio del Tempio di S. Ambrogio in Milano che venne fatto costruire da Ansperto da Biassono, arcivescovo di quella città dall'868 all'881, nel qual anno morì ed ebbe sepolcro ed epitaffio nella stessa chiesa di S. Ambrogio.

Ommettiamo di parlare del tempio, che l'illustre Dartein chiama la sintesi e l'epopea dell'architettura lombarda; per la ragione che quel tempio è lavoro di più secoli, e richiederebbe troppe pagine per decomporlo e ricomporlo nelle sue parti, e farne una critica storica ed esatta. Rimandiamo chi di esso voglia avere adeguata co-

gnizione al Dartein, al Boito e al Clericetti: noi ci restringiamo all'Atrio, la cui costruzione ordinata da Ansperto, benemerito anche dell'arte in Milano, così ricorda Pietro Verri (21): « Egli fabbricò l'Atrio, che sta davanti la chiesa di S. Ambrogio. Questo è il più antico pezzo di architettura che abbiamo dopo i Romani.... Quest'Atrio è di struttura assai bella, se si considera che è stato fabbricato nel secolo IX. Gli archi sono semicircolari, e tutto l'edificio spira una sorta di grandezza e di maestà, in confronto delle meschine idee di quei tempi. È vero che quel modo di fabbricare è assai lontano dalla venustà ed eleganza greca, e dalla nobile semplicità toscana; ma egli è del pari lontano dalla confusione capricciosa e dalla barbara e minuta prodigalità degli ornati che ne' secoli posteriori deturpò interamente il gusto delle proporzioni architettoniche. »

Il professore Malvezzi, che lo studiò molto, scrive queste parole: « Esso riuscì magnifico nella sua semplicità, ed è molto stimato per le belle proporzioni al punto che si ritiene anche dagli stranieri il miglior edifizio del medio evo in istile Lombardo. I capitelli sono composti di fogliami, di ornati curiosi e di gruppi di animali grotteschi e di mostri rozzamente scolpiti, il cui significato è inintelligibile, e si crede sia il linguaggio occulto di convenzione dei Comacìni o Franchi Muratori. »

L'effigie del braccio o metro misuratore del Muratore, e le parole *Adam magister,* maestro Adamo, che si vedono nell'atrio intagliate in mezzo alla lussureggiante decorazione di foglie, frutti ed animali strani e simbolici della porta maggiore, ci fanno sentire la presenza e l'opera dei Maestri Comacìni e loro colleganti. Queste cose di una antichità preziosa possono essere considerate da chicchessia. Laonde ben disse il Verri, che il nome di *Ansperto,* il quale restaurò Milano, e che chiama come nel suo epitaffio — *effector voti, propositique tenax* — ben merita di essere più conosciuto, come noi vorremmo più co-

nosciuti i maestri nostri, che delle alte idee di Ansperto furono gli strumenti attivi e intelligenti.

8. — L'altra opera è la chiesa di S. Abondio fuori delle mura di Como, che servì alcun tempo di cattedrale, e fu consacrata nel 1093 dal Pontefice Urbano II mentre recavasi al Concilio di Clermont per santificare il grido di Pietro l'Eremita e dei Crociati.

Quella chiesa è a cinque navate rivolte a oriente; avea la cripta, l'ambone, e davanti un atrio; e due campanili, di cui resta uno massiccio. Le finestre sono a pieno centro, con colonne, archetti e arabeschi, e arieggia negli ornati il S. Ambrogio di Milano. Ai nostri giorni la si liberò dai barocchi ornati aggiuntigli sulla fine del 1500: la si ridusse alla antica sua semplicità e venustà, e fu ed è subbietto di dotti studî e di erudite disputazioni. L'antica basilica di S. Abondio, dice il Boito, è quanto all'importanza artistica, la seconda chiesa di Como; quanto all'importanza archeologica, la prima. Anzi non dubito di asserire, che, a cagione delle scoperte fatte dianzi nel restaurarla, della sua quasi perfetta conservazione, delle gravi questioni, ch'essa può sciogliere, debba diventare, meglio che non sia stata finora, documento capitalissimo di quella architettura, la quale è chiamata lombarda, e ad alcuni piace chiamar comacìna.

Sarebbero da aggiungere al S. Abondio come costruzioni anteriori al 1000, sebbene posteriormente rinnovate in parte e anche guaste, l'antichissima chiesa di S. Carpoforo posta alle falde del monte Baradello fuori le mura, e la vetusta chiesa di S. Fedele entro le mura di Como. Ambedue portano i segni della mente e della mano dei Maestri Comacìni; ai quali, che lavorarono in ogni parte, non si potrà negare, che lavorassero in casa propria. Ambedue questi edifizî hanno tali caratteristiche e tali pregi che meriterebbero larga descrizione e lungo commento, se la generale conoscenza e l'ammirazione comune dei loro meriti non ci facesse parere inutile ogni altro discorso.

Citeremo soltanto un giudizio raccolto in poche parole dal Dartein (22): « Fra le antiche chiese di Como il S. Fedele è senza dubbio quella, che offre maggior interesse per la sua architettura. La disposizione è bella e originale nell'insieme, ingegnosa nelle parti: la struttura, particolarmente quella delle vôlte, appalesa una abilità grande; finalmente la decorazione, quella usata ad ornamento dell'abside, si dà a dividere degna di alta considerazione per certe sue qualità di primo ordine, nella sicurezza del gusto, nella forza e franchezza dell'espressione, che non sono superate e neppure ugualiate in nessun altro monumento lombardo. »

Questo rapido sguardo a monumenti ancora ritti non può a meno di infonderci la ferma convinzione, che sono meritevoli di alta stima questi poveri Maestri, dei quali apparisce il genio nell'invenzione, la sicurezza nella costruzione, la franchezza nella ornamentazione, e ciò nella notte di quei secoli, nei quali la ignoranza e la barbarie occupavano gran parte d'Italia e l'intera Europa.

9. — Nè i Maestri Comacìni, sia sotto Carlomagno, sia sotto i di lui eredi, e ancor prima sotto il regno longobardico si contennero entro i confini d'Italia; ma eccitati dalla fede religiosa, da monaci e da vescovi, e anche dal bisogno e dall'interesse si spinsero fino al Rodano e al Reno e anche più oltre, e posero opera a fabbricar chiese e presbiterî nelle città, tabernacoli e altari nelle campagne. Diedero abitazione all'uso romano al mansueto Cristo colà dove fino allora avevano favellato le silvestri querce, e sulle circolari rozze pietre era fumato il sangue del culto druidico.

Pare che fino dal principio del 600, come narra Paolo Diacono (23), Papa Gregorio Magno mandasse fuori d'Italia parecchi religiosi, che seguendo le pedate del Beato Agostino, di Mellito, Giovanni e altri monaci, si diressero a visitare e ammaestrare *divisos orbe Britannos,* che avevano una volta sola veduta la faccia dei romani. Costoro

condussero seco parecchi artefici, che servir dovevano a rizzare i templi della fede, e che necessariamente venendo dall'Italia dovevano essere italiani, e destinati alle costruzioni appartenevano molto probabilmente a quelle maestranze che avevano l'uso e il privilegio del costruire.

Troviamo nel venerabile Beda, nato nel 672 nella diocesi di Durahm, morto nel 735, che verso il 674 S. Benedetto (24) abate di Wiremuth, il quale aveva più di una volta sostenuto viaggi fino a Roma, volle costruire una Chiesa presso il Monastero ch'egli aveva fondato all'imboccatura del fiume Wir in luogo settentrionale dell'Inghilterra. Per far ciò Benedetto, varcato l'Oceano, andò nelle Gallie, dove fece *ricerca di muratori che gli costruissero una chiesa di pietre secondo la maniera dei Romani, juxta Romanorum morem:* che sempre gli era piaciuta; li trovò, li raccolse, *li condusse al suo paese.*

In un anno furono gettate le fondamenta della Chiesa, che dedicò al Beato Pietro; giunse a ricoprirla; e vi celebrò solenni ufficiature. Ed essendo l'opera vicina al suo compimento, inviò dei *messi nelle Gallie* per condurre in Inghilterra *artefici fino allora a questa sconosciuti,* cioè fabbricatori di vetri che provvedessero per le finestre degli atrî, dei porticati, dei cenacoli. Costoro vennero, fecero i lavori, e insegnarono agli inglesi un'arte che ignoravano. Benedetto poi fece venire dal di fuori vasi, vestiarî e altri oggetti, che non potè trovare in casa sua, e quelle cose che non gli era dato di procurarsi neppure nelle Gallie ordinò che fossero acquistate nel paese dei Romani.

Narra poi Ricardo, Priore di Hagustald (25), come San Vilfrido, circa il 674, anch'egli peregrinasse a Roma, si innamorasse colà delle belle chiese e de' bei edifizî, che vi erano, e ritornato in Inghilterra, sua patria, dov'era Vescovo di Eboracum, ossia di York, ponesse mano alla costruzione di una chiesa in onore di S. Andrea di Hagustald presso York. Quella fabbrica fu maravigliosa per que' tempi. Fece cripte e oratorî sotto terra, e giri di vie

scavate tra gli anfratti; innalzò pareti ricoperte di pietre quadrate, ben levigate e a diversi colori, e sostenute da colonne ben intagliate e ripulite, che distribuì tra le differenti navate di immensa lunghezza e altezza. I capitelli delle colonne, prosegue il cronista, fece tirare e coprire con ornamenti e figure di fina pietra, e gli archi e le vôlte decorare con immagini dipinte con grata varietà di colori e ammirabile splendore, e incantevole bellezza. Il corpo della chiesa circondò con portici e con altre appendici, che con artificio maraviglioso e inesplicabile risaltavano in alto e al basso, ora in giro alle pareti, ora intorno alle scale a chiocciola.

Per compire un tanto lavoro il beato Valfrido raccolse in Italia e nella Gallia, e in altre terre quanti muratori e artefici industriosi potè trovare, e li condusse in Inghilterra.

Da cotesti racconti ci è dato di apprendere che parecchie furono le emigrazioni miste di uomini religiosi e di laici artisti dall'Italia per l'Inghilterra, quando era cresciuto in forza il dominio dei Longobardi e questi si volgevano a dare qualche ajuto all'arte, conferivano privilegi e davano statuti ai Comacìni e ai loro colleganti. Nelle scritture sì del ven.e Beda, che del Priore di Hagustald si incontrano parole e frasi quali stanno nell'*Editto* del 643 di re Rotari, e nel *Memoratorio* del 713 di re Liutprando, il che dimostra che erano divulgati certi vocaboli dell'arte dei Comacìni e che di questi a preferenza dovevano essere composte le squadre negli esodi del 600 e del 700.

10. — Altre emigrazioni, vere o probabili, dei Maestri nostri non conosciamo per qualche secolo. Le affermazioni e le supposizioni sono parecchie, ma documenti di qualsiasi specie non ci sono venuti a notizia. Sembra che essi si acquietassero in casa propria ossia entro i termini d'Italia; che taluni forse partissero ma isolatamente, e non in grosse squadre, come era avvenuto prima e avvenne

poi. In casa sua attesero ad estendere le cognizioni, e a migliorare nella scuola, di che si videro gli effetti nelle costruzioni dell'atrio del S. Ambrogio, delle chiese del S. Abbondio, del S. Fedele, e altre da noi ricordate.

In quali sedi o luoghi i Maestri Comacìni o almeno i loro capi attingessero i precetti e imparassero le regole della architettura, che è la più difficile fra le arti, ed ha bisogno degli ajuti della geometria specialmente e della meccanica, non ci consta.

Leggiamo nelle *Costituzioni Olonensi,* pubblicate in Milano nell'825 (26), che venivano fissati alcuni centri per l'insegnamento superiore, fra questi era Pavia, alla quale convenir dovevano gli abitatori dei territorî di Milano, Brescia, Lodi, Bergamo, Novara, Vercelli, Tortona, Acqui, Genova, Asti e Como, e dove fu chiamato a reggere gli studî l'irlandese Dungal. S'intende bene che quelle scuole non potevano essere frequentate da chi dirigevasi agli ufficî esercitati dai Maestri di Como: Dungal riassumeva in sè lo scibile che distribuivasi nelle scuole di quei tempi: era teologo, filosofo, astrologo e niente altro. Del disegno, della matematica, della statica, della dinamica non vi è da far parola.

Forse potrebbe pensarsi, non senza ragione, che i Comacìni giovani e anche provetti si recassero a Roma a farvi o proseguirvi gli studî, maravigliosamente ajutati dagli immensi libri, ch'ivi stanno aperti, e sono i sopravvanzati monumenti dell'età greca e romana. Qualche documento ci rimane, che può in noi indurre una tale persuasione.

Leggiamo nelle vite dei romani Pontefici di Anastasio Bibliotecario, che Leone III, il quale fu papa sulla fine del 700, si prese molta cura di restaurare ed abbellire parecchi edifizî in Roma; ma poi venne gravemente ferito da' suoi nemici, e dovette fuggire prima presso il Duca di Spoleto, poi presso Carlo Magno. Si aggiunge che allorquando fece ritorno a Roma, tutto il popolo uscì ad

incontrarlo e ad acclamarlo sino al Ponte Milvio, e che in quella numerosa processione, dietro il Clero, il Senato, gli Ottimati, venivano le *Scuole* dei forastieri, ciò dei Franchi, dei Sassoni, dei Frisoni, e dei Longobardi. Seguita a raccontare lo stesso Anastasio (27) nella vita di Leone IV, il quale regnò verso l'850, e compì in Roma belle opere edilizie ed elevò la così detta Città Leonina, ch'egli volle che nel giorno di S. Paolo la scuola si raunasse per cantare le laudi del Santo; e un giorno scoppiasse un forte incendio nelle vicinanze della Basilica di S. Pietro, che grandemente danneggiò il portico e le case de' Sassoni e dei Longobardi, i quali ivi tenevano dimora.

Sicchè dalle dichiarazioni di autore quasi contemporaneo appare chiarissimo, che gli artefici Lombardi avevano, dopo la dispersione dei Longobardi, una scuola in Roma, un quartiere proprio, vicino a quello de' Franchi e dei Sassoni, che furono i protetti di Carlo Magno e de' suoi successori. Da questa scuola, dev' essere derivata quella comunanza e fratellanza, che vedremo estesa fra gli artisti Lombardi e Tedeschi; la facilità pei Lombardi di recarsi in Germania, ove trovavano condiscepoli ed amici, e il nome di Tedeschi, dato nei secoli successivi agli artefici Lombardi che in gran parte erano Comacìni.

11. — Qualcuno sostenne che i Maestri Comacìni dovevano possedere e comprendere i libri di Vitruvio, avere una dottrina tradizionale, e una scuola accanto al loro *laborerium*. Ciò vogliamo ammettere, ma è d'uopo pure ammettere che per la intelligenza dei libri o estratti di Vitruvio, conveniva perizia del linguaggio, che non è comune cosa, e per l'applicazione dei precetti un'abilità di calcolo, di disegno unita a perizia pratica, quale non potevasi acquistare che sotto Maestri, che non sono frequentissimi. Per la generalità degli operatori bastar poteva la *Schola* e il *Laborerium*, quale scopriremo essersi mantenuti in alcune unioni dei Maestri nostri; ma essi dovevano possedere eccellenti magisteri presieduti da eccellenti

uomini, affinchè fornissero gli idonei a grandi, nobili e difficili lavori. Leon Battista Alberti lasciò scritto (28) : « L'architettura è una magna cosa, nè è da tutti intraprendere sì grande arte. È necessario che chiunque voglia essere architetto sia fornito di sommo ingegno, di fortissimo studio, e sopratutto di criterio e senno grave e sincero. »

Laonde ben osserva pel nostro caso il Dozio (29) , che non mai i Comacìni avrebbero potuto ideare ed eseguire alcuni lavori che rimangono di quei tempi, senza taluni principî di dottrina, e senza certa quale educazione scientifica e letteraria, e la conoscenza e l'esercizio di taluni strumenti, che sono indispensabili per misure, rilievi, projezioni, e specialmente per la statica.

12. — Nè i maestri nostri furono valenti esecutori di opere belle secondo i tipi più in uso; ma con molto studio e fatica lunga, dopo la caduta dei Longobardi e il tralignamento dei re Franchi, riescirono a trovare nuove forme, e a comporre un nuovo sistema di architettura, che salì in credito e si fece largo. A poco a poco fu abbandonato lo stile bizantino, eccetto alcuni motivi piacevoli e ingegnosi: l'*Opus Romanum* fu ben meditato e applicato nelle sue parti più severe e grandiose; anche l'*Opus Gallicum* o *Gothicum* venne preso in esame e in considerazione da spiriti aperti a idee fresche, e vogliosi di liberarsi da abiti che troppo sentivano del vecchiume. Si pensò e si tentò la fusione dei tre elementi, bizantino, romano e gotico; si alleggerì il primo, si estese il secondo; si concesse di mostrarsi all'ultimo: dalla fusione dei tre elementi o, per dir meglio, dall'innesto dei due minori rami sul maggior tronco, il romano, nacque quello stile che ottenne pregiato nome, e fu onore della Lombardia e dell'Italia.

« Questa architettura Lombarda, scrive il Boito, nè in Roma crebbe, nè fiorì: ma s'ebbe la vigoria della vita, e toccò la maggiore sua altezza nelle provincie dell'Italia settentrionale. »

È a quell'epoca, e a quel movimento di pensieri, di studî, e di persone, promosso particolarmente dai Comacìni, che parecchi scrittori sogliono far risalire l'istituzione delle unioni o loggie massoniche ossia delle primitive massonerie. Il Troya (30) dice che le unioni o chiusure dei Comacìni, le quali, sotto i Longobardi erano circoscritte, sebbene pubbliche, e *vivevano senza misteri e senza arroganza,* incominciarono dopo Carlo Magno a stringersi in società più compatte, a formare i loro statuti segreti, ad avere riti proprî e linguaggio occulto, e ad intendere ad un proselitismo internazionale e quasi europeo.

« La Lombardia fu la culla delle associazioni dei liberi muratori » lasciò scritto Hope; e gli è da coteste società o gilde iniziate dai Maestri Comacìni che egli e parecchi storici italiani e non italiani vollero derivare le compagnie dei franchi muratori, che si diffusero dall'Italia in Inghilterra e in Scozia, in Germania, nella Svizzera, in Provenza e nella Spagna, e furono origine delle Loggie Framassoniche, composte sul principio di soli architetti, costruttori e loro *colleganti.*

13. — Effetto di tanta agitazione di spiriti e di cose fu probabilmente l'altra importante emigrazione dei Comacìni verso il 1000, alla quale si connette un istruttivo episodio della vita di S. Guglielmo, narrato dai cronisti dei suoi tempi, accennato dal Selvatico (31), e commentato dall'erudito Giulio Cordero (32) nel suo ragionamento sull'architettura ai tempi dei Longobardi.

S. Guglielmo, già abate di S. Benigno in Digione, morto a Fiscanno nel 1031 (33), era nato nel 961 nell'isola di S. Giulio sul lago di Orta, che è quasi un braccio del lago Maggiore, da un tal Roberto signor di Volpiano, ed era stato tenuto al sacro fonte da Ottone il Grande, quando questi venne ad assediare in quell'isola e vi fece prigioniera la famosa Willa, moglie di Berengario re d'Italia. Guglielmo, come lasciò scritto Glabrio Rodulfo, suo disce-

polo ed amico (34), era di acuto ingegno, ed egregiamente istruito nelle arti liberali. Nella prima giovinezza viaggiò molto l'Italia, recossi a Venezia, ove entrò in dimestichezza con Orso Orseolo, patriarca di Aquileja, che ajutò il restauro della bellissima chiesa di Torcello, uno dei giojelli artistici di quell'epoca, e che era fratello di Ottone Orseolo, doge di Venezia, uomo di gran senno e generosità, che diede forte spinta alla costruzione della nuova basilica di S. Marco. Fondò egli il celebre monastero di S. Benigno di Fruttuaria in Piemonte, e verso la fine del 900 passò in Francia in compagnia del venerato abate di Clugny S. Majolo, e ivi pensò e si dispose ad edificare in Digione un nuovo tempio presso altro monastero di S. Benigno, del quale diede egli stesso il disegno. Ma per mandare innanzi quest'opera e dare effetto a' suoi alti divisamenti, dovette far venire molta gente dalla sua patria, cioè dall'*Italia*, come narra la cronaca di Digione (35), alcuni molto eruditi nelle lettere, altri versati nel magisterio di diverse opere; altri ripieni di scienza, la cui arte e l'ingegno giovò grandemente in quel luogo. S. Guglielmo, soggiunge la detta cronaca, dimostrò grande intelletto e grande ingegno sia nel condurre i maestri, *magistros conducendo,* sia nel disegnare i lavori, *ipsum opus dictando.*

Da coteste parole di cronisti francesi contemporanei ben si rileva che uomini italiani erano andati, avanti del 1000, a costruire, e insegnare a costruire in Francia, e che la antica cattedrale di Digione, la quale è ricordata come primo o uno dei primi modelli di architettura normanna in Francia, fu lavoro di italiani, e propriamente dei Maestri Comacìni.

Ciò ne insegnano a tutta evidenza, non fosse altro, le parole usate dai cronisti stessi, *magistros conducendo, opus dictando,* le quali sono tolte dall'art. 145 dell'editto di re Rotari, che è il documento per eccellenza dei Maestri Comacìni; e ciò attestano la presenza in Francia di Lom-

bardi coi loro metodi, le loro formole, la loro esclusiva prevalenza nell'arte. Sono poche parole, ma quasi una rivelazione. Seguita a raccontare uno dei citati cronisti, come l'abate Guglielmo fosse invitato dal duca Riccardo II ad andare in Normandia per fondarvi monasteri e innalzarvi delle fabbriche; e come l'abate sul principio si rifiutasse perchè aveva udito che i duchi dei Normanni erano uomini barbari e truculenti, disposti a ruinare più che ad edificare i sacri templi, a disperdere anzi che a ragunare (36). Tuttavia S. Guglielmo si decise a recarsi in Normandia, e vi stette per ben 20 anni; fondò 40 nuovi monasteri, e restaurò gli antichi (37), e vi allevò molti monaci italiani di gran merito, che continuarono nell'opera sì bene da lui incominciata, e propagarono l'amore e ispirarono il gusto dell'arte in que'ruvidi ma arditi Normanni, i quali dovevano poi, al grido di *Dio lo vuole,* accorrere in Asia, combattere in Palestina, sbarcare presso Salerno; ivi vincere e distruggere le bande dei Saraceni venutevi a saccheggiare, e introdurre e diffondere nell'Italia meridionale un'architettura, la quale era stata creata in italia dai Comacìni, trasportata in Normandia dagli Italiani, e fecondata dai Normanni coll'innesto dell'arte Bizantina e della Moresca.

« I Normanni, scrive il Selvatico (38), imparano la statica durante le Crociate, e l'arte araba; ritornano in casa, perfezionano l'architettura Lombarda, e tramutano lo stile Lombardo nello splendido sistema archi-acuto, gloria malinconicamente sublime delle nordiche terre. »

14. — Il Cordero riunendo in dotta sintesi ciò che ora si è detto, scrive: che sono molti gli edifizî ragguardevoli per mole e per decorazioni sorti in Italia prima e dopo il mille, i quali ritraggono il pensiero, ossia la loro fisionomia architettonica dal S. Michele maggiore di Pavia, creazione dei Maestri Comacìni, e come tali devono aversi il S. Zenone di Verona, parte del S. Ambrogio di Milano, le cattedrali di Piacenza, di Ferrara, di Borgo S. Donnino, di Monreale, di S. Maria in Corneto, e i battisteri di Pisa e Parma.

Nota egli che tutti gli edifizî del secolo XI in Normandia sono costrutti presso a poco di una stessa maniera, simile o poco diversa da quella del S. Michele di Pavia; e che l'architettura d'allora fu e venne chiamata *Lombarda;* ma soggiunge che essa dovea ben tosto, presso quella generosa nazione, assumere un carettere tutto nazionale.

15. — Noi non oseremo attribuire tanta forza di pensiero e tanta ampiezza di azione ai nostri Maestri, nè pôrre tanta fede quanta altri mettono nella loro potente iniziativa nella fondazione, nell'ordinamento, e nella propagazione della massoneria, che fu valido ajuto, dicesi, alle loro opere in que' tempi. Altri ciò ammettono, ma senza produrre atti e documenti valevoli a formare in noi una ragionata persuasione: sono induzioni per lo più e deduzioni, che non hanno base sicura, nè possono darci una verità dimostrata. Tuttavia certe voci tradizionali, ripetute per anni e anni, confermate anche da pochi fatti e da frasi racimolate in disparati scritti, costituiscono talvolta una credibilità, o almeno un criterio di probabilità minore o maggiore. Laonde l'illustre Cesare Cantù faceva voti, non molti anni or sono (39) che si avessero a raccogliere le memorie dei *Magistri Comacìni* veri autori, ei dice, della Framassoneria universale, e a scriverne la storia, insieme colla storia della Massoneria italiana, che ancora manca, mentre non manca quella di Francia, di Germania e d'Inghilterra. Noi dovremo ritornare più innanzi su questo argomento, e allora esporremo quel poco che abbiamo spigolato in lungo cammino sulle unioni massoniche dei Comacìni.

16. — Qui dobbiamo chiarire con qualche argomento la affermazione da noi fatta, che a comporre lo stile Lombardo, cresciuto dopo i Longobardi e i Franchi, entrasse insieme con il bizantino e il romano anche l'elemento gotico. Veramente le leggi longobardiche usano la parola *Opus Gallicum* e non *Gothicum:* fu il Troya che volle

sostituita la seconda alla prima, e ciò per la loro equivalenza, per l'uso prevalso della parola *gottico*, e perchè ai Lombardi e quindi ai Comacìni egli provò doversi attribuire non la invenzione, ma l'applicazione, fino dal Mille, dell'arco acuto ossia dell'ogiva, che è la nota fondamentale ossia la caratteristica dello stile gotico. Lo si sa che l'arco acuto non è un trovato nè dei Francesi, nè dei Tedeschi, nè degli Italiani: esso nacque necessariamente sotto il compasso di quel qualunque artefice, che siasi fatto a segnare due archi formanti un angolo nel loro incontro; laonde potè scrivere il Vitet (40), che l'arco acuto e l'ogiva nacquero insieme coll'architettura. Questo arco lo si trovò fra le vetustissime ruine di templi e palagi sull'Eufrate, in Licia, in Palestina e nell'Egitto; e in Italia fra i ruderi di Arpino, di Tuscolo e Palestrina. Ma i lombardi innestarono quest'arco, e misero in mostra l'ogiva nelle loro costruzioni prima di ogni altro popolo nell'età medioevale, sicchè dello stile gotico non furono gli autori, ma i propagatori per averlo con il primo risveglio delle arti dopo lunga barbarie applicato e ingentilito. Citeremo a prova qualche fatto.

Sappiamo che verso il mille papa Benedetto VIII fece edificare il celebre monastero di santa Scolastica, la mistica sorella di S. Benedetto, sul monte soprastante a Subiaco, là dove Nerone possedette una villa, e dove S. Benedetto nel 494 ritirossi a vita ascetica in una caverna, che prese il nome di *Sacro Speco*, e divenne la culla dell'ordine monastico il più antico della Chiesa d'occidente. In quella badia, ornamento e vanto della montana valle dell'Anio, che scende a formare le cascate di Tivoli, e a rinfrescare un ubertoso territorio presso Roma, là, verso il mille, lavoravano artisti Lombardi e là fra le reliquie d'arte medioevali il d'Agincourt notava, in mezzo a vasta costruzione di stile lombardo, il primo esempio dell'arco acuto. Altri avanti il d'Agincourt, avevano osservato quel capo artistico, onde gli annotatori firentini del Vasari (41)

dedussero giustamente, che l'architettura ogivale non fu importata in Italia dalla Germania, ma qui trovavasi prima che in Germania o altrove spirasse qualsiasi alito della vecchia o della nuova arte. Gli è dunque ai Lombardi o Comacìni che spetta anche il merito di avere tentato, almeno fra i primi, questa maniera di stile, del quale dovremo parlare un'altra volta.

A dare maggior appoggio e lume al nostro cenno sull'intervento dei Maestri Lombardi nella fabbrica del monastero di Subiaco, diremo, come alla distanza di poche diecine d'anni, se non quelli, altri Maestri della regione o provincia stessa furono chiamati per rifabbricare la Badia di Monte Cassino, altra sede antica di S. Benedetto, non essendo molto lontani Monte Cassino e Subiaco per le vie dei monti, e avendo quasi unità di giurisdizione e di amministrazione i due monasteri fondati e retti da quel gran santo. I Saraceni avevano messo a ruba e a fuoco la Badia; i Normanni e alcuni baroni delle vicinanze fatto pressochè lo stesso dopo i primi suoi restauri: laonde pacificato il paese in giro, e cresciute le rendite del monastero, punse vivo desiderio que' monaci di ricostruire la Badia, e di ornarla con sontuosità e pompa. Narra Leone Ostiense (42), che l'abate Desiderio, della stirpe dei Duchi Longobardi di Benevento, amico, poi successore di Gregorio VII, con il nome di Vittore III, si decise di rifabbricare Monte Cassino; e immediatamente condusse per l'opera artefici peritissimi sia amalfitani, sia lombardi, *conductis protinus peritissimis artificibus tam amalphitanis, quam lombardis.* Il Tosti descrive i meriti di quei lavori; si occupa degli Amalfitani, che chiama Greci, non parla, come fecero tant'altri in molte circostanze, dei lavori dei Lombardi. Un seguito di incendî, di terremoti e guerre, e, forse peggio, i successivi restauri di gusto pessimo fecero scomparire le costruzioni dei tempi di Desiderio, nelle quali è da credersi che sarebbero stati ripetuti i motivi gotici di Subiaco per mano dei Lombardi. Comunque sieno andate quelle fabbriche,

sta il fatto della chiamata dei lontani artefici Lombardi o Comacìni a quei due monasteri di fama mondiale, e della loro perizia mostrata nello stile romano e in quello gotico.

Ora dopo avere esposto in breve quadro le molte e grandi e belle cose operate dai Maestri nostri e loro colleganti in un'età di perfetta ignoranza e generale confusione, i quali seppero custodire e tramandare i precetti dell'arte antica, e comporre e insegnare un'arte nuova; ci sia lecito esprimere per certo quale associazione di idee, apparentemente sconnesse ma non strane, che ai Maestri Comacìni non sarebbe cosa ingiusta concedere un po' di quel favore e di quella lode concessi ai monaci cassinesi, che nelle tenebre medioevali raccolsero e custodirono i codici antichi, emendarono e illustrarono classici latini e greci, e prepararono i materiali preziosi per formare biblioteche e archivî, e diedero avviamento alla cultura e alla sapienza venuta dopo. Furono uomini gli uni e gli altri benemeriti della civiltà e dell'Italia.

NOTE

(1) *Ex Vita Caroli Magni per Monacum Engotismensem descripta:* Rècueil des historieus Gaules et de France par Martin Bouquet. Tom. V, pag. 185.

(2) Manzoni, *nel Coro dell'Adelchi: Sparsa le treccie morbide*, ecc.

(3) Eginbertus. *De vita et gestis Caroli Magni*, Capit. 26.

(4) Vol. I, Parte I, pag. 139.

(5) Architettura Lombarda.

(6) Bollario.

(7) Haulleville: *Histoire des Communes Lombardes*, Lib. I, pag. 134.

(8) Marchese Amico Ricci: *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII.* Tomo I, pag. 301.

(9) *Le glorie dell'arte Lombarda* del prof. Luigi Malvezzi, Epoca II, pag. 14.

(10) *Memorie e documenti per servire alla Storia di Lucca*: Tomo IV, Parte II, Docum. VI: Lucca 1836.

(11) Giovanni Dozio: *La Pieve di Brivio*, pag. 61.

(12) *Ibidem*, pag. 63, Nota II. 1.

(13) Vedi alla voce *Comacìni.*

(14) Capit. 22.

(15) Kugler: *Manuale della Storia dell'arte.* Ramée: *Manuale della Storia generale dell'architettura presso tutti i popoli.*

(16) *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, Lezione IV.

(17) *Dell'Arte del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia*, pag. 2.

(18) Boito, *Architettura del medio evo in Italia.*

(19) Biancolini: *Notizie Storiche delle chiese di Verona.*

(20) *Architecture lombarde*, II, pag. 446.

(21) *Storia di Milano.*

(22) *Architettura Lombarda*, pag. 345.

(23) *De gestis Longobardorum*, Lib. III, Cap. 26.

(24) *Ecclesiasticæ Historiæ gentis Anglorum libri quinque. — Vita S. Benedicti Biscopi Abbatis Vuiremuthensis primi, ecc. — Benedictus Oceano transmisso Gallias petens, ecc.*

(25) *Ricardi, Prioris Hagustaldensis, Chronaca.* — Lib. I, Càp. III e V. Acta Sanctorum Ordinis S. Benedicti in Sæculorum classes distributa collegit Achery, edidit Mabillon, Lutetiæ Parisiorum, 1789, pag. 1004.

(26) *Hlotharii constitutiones olonensies, an 825,* riportate a pag. 254 dell' Histoire des Comunes Lombardes par. m. Prosper de Haulleville.

(27) *Anastasii Bibliothecarii Vitæ Romanorum Pontificum, — in Muratori, Scriptores Rerum Italicarum,* Tomo III.

(28) *De Re edificatoria*, Lib. IX.

(29) *Notizie di Brivio e sua Pieve,* pag. 63.

(30) *Codice Diplomatico dei Longobardi,* Vol. IV.

(31) Lezione IV, come sopra.

(32) *Dell'italiana architettura ai tempi dei Longobardi.*

(33) Muratori, *Annali d'Italia;* Tomo III, anno 1031, pag. 49-50.

(34) *Glabri Rodulphi Histor.* liber 3, cap. 5 presso il Duchèsne, vol. IV — *Chron. Fiscan.* presso lo stesso Duchèsne: *Hist. Norm. Scriptores.*

(35) *Cœperunt ex sua patria, hoc est Italia, multi ad eum convenire. Aliqui lyteris bene eruditi; aliqui diversorum operum magisterio edocti; alii scientia prœditi; quorum ars et ingenium huic loco profuit plurimum — Chron. S. Benigni Divion;* presso D'Achery in *Spicilegio,* vol. II, pag. 384.

(36) *Chronaca Fiscan.* sopra citata.

(37) *Gallia Christiana,* Vol. XI, col. 136.

(38) Lezione IV, come sopra.

(39) *Proemio agli annali del Duomo di Milano:* Vol. I, pag. 14.

(40) *Nôtre Dame de Noyon,* pag. 68.

(41) Firenze, Le Monnier, Tom. I, pag. 247.

(42) *Cronaca Sacri monasteri Cassinensis, auctore Leone Cardinali, Episcopo:* Lib. III, Cap. 28; — e *Storia di Monte Cassino* di Luigi Tosti, Vol. I, pag. 332-33, anno 1066.

CAPITOLO III

IL PRIMO RISORGIMEMTO ARTISTICO IN ITALIA
È DOVUTO AI MAESTRI LOMBARDI:
ALCUNE ANTICHE COSTRUZIONI DI STILE LOMBARDO
NELL'AGRO COMACÌNO E CONTERMINE

1. — Era passato il temuto Mille, e çessato il timore dei Barbari per la disfatta degli Ungheri e dei Saraceni: i comuni andavano costituendosi ordinatamente; le industrie e i commerci rinascevano aiutati in alcuni luoghi dal passaggio dei Crociati i quali portavano via con sè non pochi uomini irrequieti e prepotenti. Le magistrature popolari e le cittadinanze libere volgevano l'animo a opere di civiltà e di abbellimento; eravi buon accordo fra chiesa e governo, laonde, anche per il crescere della ricchezza pubblica e privata, si pose mano a edificare templi, palagi, torri e castelli, e cresceva la gara del far meglio nelle città e nelle campagne.

Dopo il Mille, per queste ragioni, si risvegliarono gli studî delle lettere, e ripresero lena le arti, specialmente l'architettura, che del sapere e del volere dei popoli è la prin-

cipale manifestazione. I re longobardi, i re franchi, e i successori di Carlomagno erano scomparsi; i principi di Germania, che si tenevano gli eredi del sacro romano Impero, dimoravano lontani, e le loro apparizioni in Italia erano fugaci. «Durante l'assenza degli imperatori, nota il Sismondi (1), il governo generale della nazione italiana era rimasto in certo qual modo sospeso. Ma siccome la sovranità nazionale non poteva rimaner sospesa, essa rientrò nelle provincie. I signori e i prelati emanavano degli ordini; le città pubblicavano le loro leggi municipali; giudici signorili venivano stabiliti nei villaggi dai feudatari; il popolo eleggeva nella città i consoli e i pretori; ogni ente collettivo riprendeva il diritto di difendersi, e ogni cittadino diventava soldato; finalmente una magistratura nominata dai cittadini stabiliva per le spese municipali un contributo, e un consiglio chiamato di *credenza* amministrava il danaro pubblico.»

In tali condizioni di cose, sebbene turbate di quando in quando da moti popolari e da ambizioni signorili, che durarono quasi per tre secoli, si mossero molte edificazioni in molte parti d'Italia, nelle quali l'arte cresciuta, modificata, e sempre più educatasi, mostrò energie sorprendenti di pensiero, di fantasia, e di calcolo. Sorsero costruzioni che ancora impongono per la vastità delle moli e la varietà dei concetti, e per il sentimento e il linguaggio quasi ascosi nei marmi e nelle pietre, che attraggono gli spiriti, li commuovono, e li sollevano fino a Dio. Cotesti monumenti, sparsi nella Lombardia, nel Veneto, nell'Emilia, nella Toscana, nell'Umbria, nell'Apulia, nei dintorni di Napoli e in Sicilia, ci si parano ancora innanzi agli occhi, e sono sempre oggetto di studio e maraviglia.

Chi abbia ordinato quelle opere lo si è detto: il sacerdozio e il laicato, le oligarchie e le democrazie; chi le abbia escogitate ed eseguite è da vedersi.

2. — Opinarono taluni, che primi restauratori dell'arte in Italia siano stati alcuni Greci sbarcati ai tempi dell'im-

peratore Giustiniano e dell'esarca Longino sulle rive dell'Adriatico e penetrati dentro terra seguitando Narsete e altri capitani venuti in Italia da Bisanzio. Ma il Cicognara [2] e altri critici di merito confutarono vittoriosamente un tale asserto, e dimostrarono che se i Greci di Bisanzio fecero qualche cosa per le arti in Italia avanti il mille, il valore tutt'al più non può essere maggiore di quello spiegato per le lettere dopo la loro emigrazione nel 1453 da Costantinopoli. Devono aver lavorato a Ravenna, quando i loro signori vi comandavano; poi fatto qualche cosa a Venezia, nelle Puglie, in Sicilia; ma non appariscono grandi traccie delle loro opere, o di una loro scuola. Un'influenza essi esercitarono sugli italiani che nelle crociate e sulle galere veneziane, pisane e genovesi si portavano in Grecia, sul Bosforo, nell'Egitto: questi raccolsero e studiarono i tipi greci originali, e quelli degenerati con il bizantinismo e il moresco, e li recarono e applicarono, in quel modo che s'è detto, in casa propria. Valga, fra le moltissime, la già citata testimonianza di Leone Ostiense, il quale scrisse che l'Abate Desiderio per riedificare e ornare Monte-Cassino fece venire peritissimi artefici lombardi e amalfitani, e non disse greci, come piacque al Tosti di tradurre.

Il Vasari non parlò nè di Greci nè di Amalfitani o di Lombardi: egli fa nascere l'arte in Italia dopo la metà del 1200 [3] quando, com'ei scrive, per la pietà del cielo, e la sottilità dell'aria di Toscana, crebbero in questa uomini, che l'arte ridussero alla forma primiera, cioè alla greca antica. Soltanto egli cita qualche nome di artisti di qualche secolo precedente, come maestro Buono, il Buschetto, il Bonanno; ma giudica in generale che tutti avevano smarrita la forma e il modo buono, e nessuno edificava cosa che per ordine o per misura avesse grazia, nè disegno, nè ragione alcuna. Il che non è conforme al vero, come ora dimostreremo con il passare in rassegna parecchî monumenti di gran pregio venuti in vita avanti la metà del 1200; così non

è vero che nelle costruzioni e fatture artistiche di quell' età non vi fosse nè grazia, nè disegno, nè ragione alcuna. Lo stile lombardo, combinato e applicato sullo scorcio del 900, e proseguito per il corso di quasi quattro secoli, fu una creazione ingegnosa, forte, attraente, quantunque abbia avuto i suoi difetti: e la sottilità dell'aria la sentirono anche precedentemente ai toscani i lombardi, in peculiar modo gli abitatori dei monti, delle valli, dei laghi di Como, che furono la continuazione del *Magister comacinus,* e de' suoi colleganti. Non intendiamo con ciò di dire che quanto di meglio si vide allora operarsi nelle varie regioni italiane, tutto o quasi tutto debba riferirsi alla mente e alla mano dei lombardi. No; soltanto vogliamo dire che questi ebbero la prevalenza nelle maggiori e migliori edificazioni, o quanto meno che il loro pensiero fu l'ispiratore, il loro esempio fu il conduttore di buona parte di quelle opere pubbliche e private, delle quali abbiamo parlato, e nelle quali spicca l'arte dell'architetto, dell'ingegnere, del costruttore, e di quanto serve all'ornamento nell'edilizia. Abbiamo ammesso gli avanzi dei monumenti romani e i libri di Vitruvio come prima scuola dei maestri nostri; i modelli delle concezioni e trasformazioni bizantine acquisiti per le communicazioni del patriarcato d'Aquileja, dei naviganti italiani e dei crociati dal Levante. Ma sosteniamo, che dopo il predominio dei costruttori comacìni sotto i Longobardi, i Franchi, e i primi Sassoni, la supremazia nel pensiero e nell'azione continuò, mutandosi o mutata l'arte, a rimanere, con gloria ancor maggiore, ad essi e ai loro colleganti.

3. — A quattro unioni regionali d'artisti vorrebbero taluni scrittori accreditare il merito della precedenza o preccellenza dell'arte, lasciando da parte i lombardi, nel periodo di tempo entro il quale ci avvolgiamo. Altri lo danno ai Pisani; altri ai Forojuliensi ossia ai Veneti; questi ai Napoletani, quegli ai Siculi. Cominciamo dai Pisani o Toscani.

4. — Pisa e la sua scuola sono rappresentate dal Duomo e dal gruppo dei monumenti che gli stanno intorno. Il Duomo, secondo i più riputati cronisti fu incominciato nel 1063 dall'arcivescovo Vidone originario da Pavia, creatura di Alessandro II da Baggio, che è nelle vicinanze di Milano, e costruito, in parte con oblazioni della cittadinanza, in parte con un bottino fatto in Palermo verso il mille dai Pisani, e con frammenti preziosi di colonne, capitelli, marmi e pietre d'ogni specie da essi importati da Gerusalemme, dall'Egitto, dalla Libia, dalla Sardegna (4). L'architettore dell'edifizio nominavasi Buschetto, come lo riferiscono le tradizioni, le cronache, e un'epigrafe scolpita sul di lui sepolcro, i cui resti ancor stanno sulla fiancata del Duomo nella prima arcata dalla parte che guarda il Campo Santo. Quale fosse la sua patria non si sa; ed omai è svanito il supposto, ch'egli potesse essere di Dulichio, città dell'Acarnania di faccia ad Itaca, la patria del greco Ulisse, sorto da falsa interpretazione di talune parole della epigrafe citata. Suo massimo cooperatore, *prudens operator et magister,* viene indicato un Rainaldo, anch'esso d'ignota patria, il quale, secondo altra epigrafe scomparsa, avrebbe operato *mire, solerter et ingeniose.*

Passato un secolo, nel 1153, un Deotisalvi elevò di rincontro alla Basilica la chiesa di S. Giovanni, che è il Battistero, contesto di marmi scolpiti, portati dal Levante; e nel 1174 un Bonanno rammentato in un frammento di iscrizione sepolcrale all'ingresso del campanile, e un Viligelmo o Guglielmo innalzarono la celebre Torre pendente, che diede argomento a tante dispute e ipotesi, e attesta grande scienza di statica, e potenza di fantasia. Neppure di questi due nessun documento o scolpito o scritto rivelò la provenienza.

Si potrà mai dire che quelle costruzioni, le quali in buona parte sono sovrapposizioni e innesti di materiali vecchi con nuovi; una miscela di ordini diversi, e di pensieri, tendenze, culture di popoli disgregati, costituiscano

una scuola che dir si possa pisana, di maestri e operatori di Pisa? Se ci restringiamo alla Cattedrale, che è il capo maggiore e principale, dobbiamo dire, che un'impronta nuova e caratteristica non è in essa; e che denudata dai veli e dai vezzi lucenti dei frammenti di scuola greca e bizantina, la sua ossatura e quindi la forma sostanziale è di stile lombardo. Le membrature interne, i piloni, le arcate, le vôlte, le navate, l'abside, i finestroni appalesano questo stile. La necessità di inserire nella fabbrica e mettere in mostra begli ornamenti, venuti colla conquista da paesi celebri per le arti, e di comporre musaici secondo disegni già dati e resi obbligatorî, costrinse gli architetti a deviare dalle regole da essi usate, delle quali lasciarono le impronte nelle parti interiori che erano campo libero. Alcune sculture nelle porte del sacro tempio non hanno nulla a che vedere con quelle importate dal levante e incastrate sul di fuori, bensì s'avvicinano per la rudezza a quelle fatte contemporaneamente dai Comacìni. Il Da Morrona, intelligente illustratore dei monumenti della sua Pisa, ce ne rende testimonianza (5).

Non si hanno dunque nelle fabbriche ora mostrate, le caratteristiche di una scuola distintamente pisana: nè si presentano validi argomenti per comprovare che gli autori di quelle opere siano di Pisa o di Toscana piuttosto che di altri luoghi. Di un solo forse si potrebbe affermare probabile la patria e dire che fu Comacìno, essendochè egli appartenne, come vedremo, alla associazione dei maestri Campionesi, che per più generazioni successive condussero in Modena la fabbrica del Duomo di S. Gemignano.

Il Da Morrona confessa che all'edificazione del Duomo di Pisa (6) « concorsero *da stranìere* parti i Maestri più accreditati a prestare la loro opera ». Ad afforzare la quale dichiarazione, che anzi a testificare l'intervento dei Comacìni in quelle vetuste opere di Pisa, come in altre quasi contemporanee della vicina Lucca, soccorre l'auto-

rità dell' erudito professore Ridolfi, che rovistò accuratamente gli archivî delle due città, e confessa che non mai si potè provare che alcuno de' primi artefici, che adoprarono in Lucca e Pisa la nuova architettura, la quale è un ramo della lombarda, fosse di là nativo, o che alcuno di là davasi allora all' arte del tagliar pietre e marmi, i cui adepti sotto il nome modesto di *maestri di pietra* o *lapicidi* o *marmorarî* erano veramente architetti e scultori, proprî ad ogni genere di fabbriche. « Ciò comprovano, sono suo parole (7), *tutti i documenti che ci vennero a mano.* Moltissimi vi operarono, e forse, come si disse, *soli in principio* i *Maestri di Como*, e tale era quì, in Lucca, la loro frequenza, che nel 1520 vi esisteva tuttavia la *Università dei Muratori Lombardi.* Più che studiammo le nostre fabbriche medioevali, più siamo venuti persuadendoci che *ad essi quasi esclusivamente,* debbansi ascrivere le tante e belle chiese della città e le moltissime del contado, pressochè tutte ampliate o riedificate *dal 1000 al 1300.* Costruzioni totalmente in pietra, e che seguono costantemente un medesimo stile severo, con parco ornamento, ispirato alle prime forme basilicali, ma che mostra sempre, ove più ove meno, la sua parentela col lombardo; e lombardo costantemente e d' unico tipo è lo stile delle torri, massicce, rettangolari, spesso con lievi risalti sugli angoli a guisa di contrafforti, divise in varî ordini da fregi di archetti di tutto sesto nei quali ordini o piani si aprono da ogni parte finestre semplici al basso, poi salendo d'ordine in ordine, bifore, trifore, e perfin talvolta quadrifore. » Soggiunge il Ridolfi, che in parecchi di que' lavori spiccano emblemi, mostri, fiorami, che furono sempre una specialità caratteristica dei Comacìni, e un indizio della massoneria da essi fondata e propagata.

Ne viene quindi la deduzione che una scuola veramente e propriamente pisana non esistette nei primi secoli dopo il mille; e che il motivo prevalente ne' suoi monumenti di quell' età medioevale è quello della scuola lombarda.

5. — Alcuni recenti scrittori, a capo dei quali il Selvatico, vollero dar merito del risorgimento artistico a una scuola forojulia-veneta, la quale sarebbe stata propagata dagli abitatori di Aquileja, di Forum Julii ossia Cividal del Friuli, di Altino e Opitergio, che cacciati dalle loro città invase dai barbari, e distrutte verso il 450 da Attila, si ridussero prima a Grado, poi trasferironsi nelle isole di Torcello e di Murano, occuparono l'estuario, e fondarono Venezia. Secondo essi, da Altino, città civile e cantata da Marziale, sarebbero passate idee del bello e reliquie d'arte nelle nuove sedi, e sparsosi l'amore e l'insegnamento per una buona architettura, quale mano mano manifestossi nelle edificazioni del duomo di Torcello, della chiesa di S. Fosca, del monastero di S. Margarita, e del duomo di Murano. Di più, secondo questi scrittori, gli esuli di Altino e soci, incalzati dalle spade dei barbari, si sarebbero rifugiati verso levante in giro a Pola; verso mezzodì fin sotto a Padova; e nel vario esodo poterono diffondere le loro cognizioni in fatto d'arte, e fondare una scuola veneto-orientale, che ogni altra precorse in Italia nel medio evo (8).

Ma cotesta scuola, così ben delineata dalla elegante penna del Selvatico, ha essa mai realmente esistito? Se lasciamo i pezzi di museo o reliquie risalienti alla civiltà romana, non si hanno gli elementi per una storia a sè e comparata. Le sculture di Cividale, da noi già ricordate, sono dell'età dei Longobardi, hanno tale impronta e una tale rassomiglianza con altre opere contemporanee di fattura dei maestri comacìni, che a questi e non ad altri devono essere aggiudicate nei movimenti dello stile e nella esecuzione. Il duomo di Torcello, eretto da Arato ed Aratore, signori dell'isola, che ebbe «forma elevata e preziosa», secondo una frase della Cronaca Altina (9), non conta nulla, imperocchè nell'864, due secoli dopo la sua fondazione, si sfasciò « consunto dalla sua vetustà (10) », e fu ricostruito nel 1008 dal vescovo Orso Orseolo figlio del Doge

Pietro il rinnovatore della Basilica di S. Marco. Dell'antico tutto si smarrì, tranne forse la pianta informata sul sistema basilicale: il nuovo ha il tronco romano-bizantino con innesti che fanno sentire l'intrusione e quasi la prevalenza dello stile lombardo.

Esprime molto un atto, che ancora esiste (11), di Fortunato patriarca di Grado, vissuto circa l'828, il quale narra aver fatti egli venire artefici Franchi per restaurare la chiesa di quest'isola, ch'era la metropoli della Venezia marittima. Come a Grado e a Torcello intervenne l'opera dei Franchi, ossia dei Lombardi soggetti allora ai Franchi, così essa intervenne e si manifesta nella chiesa di S. Fosca e nel duomo di Murano, che sono fra loro imparentati ed hanno uguali caratteristiche, quantunque non bene pronunciate e definite atteso l'impiego obbligatorio, come in Pisa, di frammenti raccolti in diversi luoghi e di diversa specie.

Occorre, perchè è cosa importante, qui ricordare, che il rinnovamento del duomo di Torcello venne fatto, quando in Venezia era venuto e vi soggiornava, in stretta relazione coi due Orseoli, il Vescovo e il Doge, San Guglielmo del lago d'Orta, il futuro disegnatore e costruttore di chiese e monasteri in stile lombardo a Digione e in Normandia. Forse fu egli chiamato a Venezia per dar lumi intorno a queste importanti riparazioni; e forse per studiare il tipo del S. Marco, che allora fu rifatto di sana pianta.

Verso l' 830, i Veneziani, che già correvano arditamente i mari, avevano trasportato da Alessandria d'Egitto alle patrie lagune il corpo dell'Evangelista Marco, il santo protettore del popolo Veneziano. Era stata eretta, per accogliere la beata salma, una chiesa di tipo lombardo, secondo le memorie e gli avanzi, che fu incendiata nel 976 in causa di grave tumulto popolare, suscitato dalla tirannia del Doge Candiano IV. Il doge Pietro Orseolo, come s'è detto, imprese, coll'aiuto del popolo intero, la ricostruzione della Basilica in forme più ampie e sontuose.

A Venezia, come a Pisa, come poi a Siena e a Firenze, città libere o governate da una Signorìa, ma ispirate dal sentimento popolare, la forza delle moltitudini rilevavasi, e compiacevasi in queste grandi manifestazioni.

Volevano i Veneziani un monumento insigne, strepitoso: quale lo si volle, lo si ebbe; laonde i reggitori dello Stato facevano scolpire nella cornice di marmo rosso sotto il ballatoio della nave maggiore in caratteri romani questa epigrafe:

Istoriis, auro, forma, specie tabularum — Hoc templum Marci fore dic decus ecclesiarum.

Dalle casse dell'erario pubblico sgorgarono tesori per condurre innanzi, arricchire ed abbellire la Basilica marciana; patriziato e popolo concorsero con volonterosi sacrifici e con enormi dispendi; alle navi avviate in Oriente si impose che nel ritorno avessero a trasportare marmi e materiali di pregio per la fabbrica del San Marco. Padrone del Mediterraneo, le galere veneziane saccheggiarono le città più importanti sulle costiere da Corinto e Atene a Smirme, ad Alessandria, alla Sicilia, e portarono fra le lagune quantità di preda svariata e preziosa, che gli architetti seppero armonicamente distribuire e introdurre in ogni punto della facciata e delle pareti, dalle basi sino alle vôlte e ai frontoni, e fino alla cima delle cupole rutilanti d'incontro al sole. Per quell'ammasso ben composto e ripartito di marmi storiati, di ori e pietre fini, di musaici, di bronzi, di dipinti, di statue, di globi natanti nell'atmosfera ben si potè dire del San Marco, che era il decoro delle chiese, *decus ecclesiarum.*

Il San Marco, incominciato da Orseolo, che cessò d'essere doge nel 978, fu continuato dal doge Contarini dopo il 1043, e ultimato, salvo alcune decorazioni, dal doge Selvo nel 1071, come ne parleremo a suo luogo.

Qui ci fa d'uopo dichiarare, che se degli architetti di Pisa conosciamo il nome e non la patria; di quelli di Venezia non conosciamo nè l'uno, nè l'altra. Tuttavia, a

giudizio di parecchi, si hanno tali caratteristiche nelle costruzioni da condurre a mostrarci le scuole dall' architettore o degli architettori, e quindi la probabile loro derivazione.

Bisogna procedere alla ricerca un po' per eliminazione, e un po' per induzione.

Il Cicognara esclude con copia d'argomenti ogni intervento di artefici greci, e in ciò viene assecondato dal Selvatico e molti altri. Egli dipinge lo stato di decadenza in tutto e per tutto dei Greci di quei tempi, e dimostra come allora costoro non abbiano saputo far nulla di bello o buono neppure in casa propria. Avevano conservato quasi soli l'arte di scrivere più o meno bene: se avessero compito quest' opera somma, lo avrebbero lasciato scritto. «Come si vorrà, conchiude dalle sue argomentazioni (12), che da questa nazione tanto degenerata siasi tratto di che far rivivere le nostre arti?»

Il Selvatico alla sua volta tiene a chiarire anche con tavole lineari, che il San Marco non che opera o disegno di artisti greci, neppure potè essere ispirazione o imitazione della S. Sofia di Costantinopoli, essendo che, nota egli, la Basilica Marciana risponde al tipo romano e non al greco (13).

A sostegno invece della nostra tesi, pare potersi dimostrare che nel tempio del San Marco vi sono taluni elementi di composizione e di disegno i quali sono sicuri indizî di una applicazione abbastanza estesa ed apparisscente dello stile lombardo. L'icnografia basilicale, e il sistema di muratura; la cripta, che è una creazione medioevale inusitata avanti il 900; certe sculture rudi e discordanti per gusto da quelle di Altino; alcune forme di colonne, di vôlte e di arcate; parecchie figure simboliche, grifoni, fiori, uccelli, e geroglifici e altri emblemi, che si vedono nell'atrio e nel nartice del S. Ambrogio di Milano, sono proprietà quasi esclusive dei comacìni, e però di questi, dipendenti sempre dal patriarcato d'Aquileja, attestano la presenza nel S. Marco.

Per l'evidenza dei fatti, lo stesso Selvatico, il sostenitore del primato forojulio-veneto, è costretto, quasi senza accorgersene, a ripiegare, e scrive (14): « Sebbene l'architettura che dominò in Venezia dal VII fino al XIII secolo consti di elementi bizantini e romani, pure essa dopo il mille tramescolossi ad un'altra, che prodotta in parte da quelle due, avea nullameno in se medesima elementi originali così da poter essere detta veramente nazionale. Questa è l'arte che adesso i nostri scrittori chiamano *Lombarda*, la quale nata da prima in Lombardia, si diffuse da poi per gran parte d'Italia, indi, travalicando l'Alpe, guadagnò grandissimo tratto dell'Europa settentrionale. »

6. — L'onore del rinnovamento delle arti assegnano altri agli abitatori del continente meridionale: capo di essi è il dotto Domenico Salazari. Egli in una sua pregiata opera (15) si fece a provare che nel territorio circostante a Napoli si mantennero vive o si rinnovarono meglio e prima che in ogni altra parte d'Italia le arti belle dopo il decadimento dei Romani. Dal IV al XIII secolo, secondo lui, l'arte mandò in quelle provincie « gran raggio di non mediocre splendore » mentre altrove « incominciava appena a spandere qualche luce. » Dice che il lento risveglio della pittura incominciò in Italia dal mezzodì, e progredì per qualche secolo, arida nelle forme ma sentimentale nell'epressione: decadde per la prevalenza dei gusti bizantini; poi verso il Mille riapparì nella sua forma primitiva ma più ricca nella composizione: di nuovo decadde dopo la morte di Federico II e di Manfredi per l'influenza forastiera, e con il secolo XIII essa quasi scompare, ma prendono fiato la scultura e l'architettura.

L'erudizione messa fuori dal Salazari è copiosa; dei fatti esposti sono taluni nuovi; il modo dello scrivere è brillante. Si possono tuttavia fare tre considerazioni che stanno contro la sua tesi. La prima, ch'egli non indica nè un'epoca storica speciale, nè una scuola distinta ed omogenea, nè oggetti di qualche grandezza o singolare valore

in quelle provincie per concedere ad esse un diritto di prelazione o un titolo d'importanza. Egli si restringe presso a poco a parlare di alcuni avanzi d'arte nelle catacombe di Napoli, nella Badia d'Ogliara presso Amalfi, ad Atrani, a Ravello, a Scala, a Salerno, a Sorrento, all'abbadia di Trinità di Cava, a Monte Vergine, a S. Angelo de' Goti, a Benevento. Non sono grandi costruzioni, larghe pitture o sculture, ma per lo più oggetti piccoli e mediocri senza nomi e senza date, sprovvisti anche dell'illustrazione di documenti o cronache relative. È la seconda considerazione, che un elemento lombardo, del quale non fu tenuto conto, insinuossi negli edifizî di alcune città meridionali, quali Salerno, Capua e Benevento, dove i Longobardi seguitarono a dominare fin dopo il mille, e dove durarono le buone relazioni con Milano, il cui arcivescovo Oberto, accompagnato da molto clero e molti nobili, cercò rifugio a Benevento dopo la prima venuta e oppressione del Barbarossa, e là morì, ed ebbe sepoltura nella chiesa di S. Sofia fabbricata da Gisolfo II e Azechi duchi longobardi. Non si potrà attribuire a una scuola meridionale lo stile, che è grandioso e severo dei monumenti rimasti nei territorî già occupati dai Longobardi. La terza considerazione infine è questa, che il Salazari, come non riescì ad esporre un gruppo di oggetti informati a un'idea e movenza comune, che indichi una scuola a sè e una tendenza prevalente, così non mise fuori nessun nome di artista. A lui non fu dato che rilevare il nome di un *Peregrino*, che scolpì nell'ambone della cattedrale di Sessa, e di un *Giovanni,* che nello stesso Duomo intagliò una colonna di sostegno al Cero pasquale.

Il Salazari poi non parla nè del duomo di Bari edificato nel 1042, nè della basilica di S. Nicola nella stessa città del 1087, magnifici monumenti di uno stile che molto si avvicina a quello lombardo, e da esso trae per lo meno la ispirazione. E parlando della Badia di Monte-Cassino guardasi bene dal rammemorare gli artefici lombardi chiamati per la fabbrica dall'abate Desiderio.

È facile il conchiudere che nessuna scuola d'arte prevenne, nelle provincie del continente meridionale italiano, e tanto meno superò nel merito la scuola lombarda.

7. — Rimane a dire della Sicilia, della quale ragionarono parecchi, particolarmente Domenico Benedetto Gravina (16), e Isidoro La Lumia (17), assegnandole una priorità e specialità gloriosa nell'arte medioevale. Il Gravina fa un ingegnoso ragionamento storico e critico, che sarebbe troppo lungo il riportare, per difendere il suo asserto. Ei dice che la costruzione del Duomo di Monreale appartiene a due epoche; che la sua architettura è in parte normanna, in parte è anteriore di molto, ma non è araba; essa è sicula-bizantina, e risale al secolo VI, come il Duomo di Palermo. In quel sesto secolo la Sicilia, secondo lui, diede vita a un novello stile di architettura, che importò da Bisanzio e modificò in modo da farlo diventar suo; di tal genere sono il duomo di Palermo, quello di Monreale e altri vetusti monumenti dell'isola; l'architettura siculo-bizantina rimonta ai secoli VI, VII, e VIII.

Soggiunge anche che fino dal VI secolo vi fu in Sicilia l'uso generale dell'arco a sesto acuto, e che alla Sicilia si deve l'introduzione in Europa di quel genere acuminato che prese il nome di gotico. Altrove vi sono casi isolati dell'arco acuto, in Sicilia vi è un sistema. Questa sola mantenne un tale sistema per cinque secoli, e lo ingrandì e perfezionò; quando arrivarono i Normanni, ve lo trovarono, e lo diffusero in Europa.

Agli Arabi, insiste, non deve nulla la Sicilia quanto ad arte; nei 150 anni del loro dominio produssero rovine, non recarono beneficî. La loro architettura, quale prima mostrossi a Damasco, a Gerusalemme, al Cairo, è rozza e non ha merito: la moschea di Cordova eretta nel 786, ingrandita e abbellita nel 828 e nel 988, non ha analogia con l'architettura siculo-bizantina: l'arco è circolare a centro oltrepassato, e non ha vestigio di arco acuto. Gli Arabi raccolsero i semi della loro architettura in Sicilia, e la mo-

dificarono nella Spagna e nell'Egitto a seconda delle differenze dei tipi nazionali che offrivano i due paesi.

Ai due elementi bizantino e arabo, dei quali si formò l'architettura siciliana, prosegue il Gravina, ne sopravvenne un altro colla venuta dei Normanni in Sicilia. A costoro, per ciò che rigorosamente spetta alle arti, nulla si deve. Erano nulla più che guerrieri, e non avevano nessuna tendenza alle arti belle; ma scesi in Italia, ammirandone i capolavori artistici, miser fuori del loro l'elemento della libertà e in parte i tesori che avevano rubati.

Lasciati liberi di fare i Siculi dai Normanni, essi diedero una grande spinta all'architettura, una forma maschia da mostrare una riforma, e riforma tale, che da essa ebbe origine e tipo il bello dei secoli posteriori (18).

Queste le argomentazioni ben congegnate, ben espresse, qua e là affascinanti del siculo scrittore. Ad esse rispose il chiarissimo Camillo Boito (19) riducendole al giusto loro valore ed a modeste proporzioni. Ammette il Boito, e dichiara che una larga inondazione di luce artistica coprì, abbellendola, la Sicilia, ma non molto indietro del 1200, cioè al tempo dei Normanni, ossia 200 e forse più anni dopo l'edificazione del S. Marco di Venezia, del Duomo di Pisa, e di altre insigni Basiliche d'Italia.

I Greci, secondo ce lo apprendono le storie, non apportarono beneficî alla Sicilia, neppure vi seppero mantenere l'ordine e la pace, che sogliono ajutare lo svolgimento delle arti belle. Procopio narra nella sua *Storia segreta,* che Belisario nel 535 si impossessò della Sicilia, la spogliò, e non vi lasciò che traccie di sangue e di rapine. Dopo il 650 approdò in Italia Costante imperatore Greco, il quale guerreggiò contro i Longobardi, ma fu battuto e scacciato dalla penisola da Grimoaldo, duca di Benevento, e dovette rifugiarsi in Sicilia, ove tenne sede per sei anni, e si mostrò grandemente avaro e crudele, e morì in mezzo al giubilo del popolo, che lo odiava cordialmente. Potevano i Greci in tali condizioni educare i Siculi al bello, alle lettere e

alle arti? Nè è a dirsi che i Vandali, i Visigoti, gli Ostrogoti, che attraversarono in più riprese la Sicilia, saccheggiando e dovunque rovinando, vi abbiano potuto lasciare vestigia di alcun che di bello e di grande: il loro distintivo era la ferocia e la distruzione. Qualche cosa di simile è da notarsi nei Saraceni, che sbarcarono a Mazara nell'827, presero Palermo nell'831, Messina nell'843, Cefalù nell'857. Non assodarono il loro dominio che nell'895; ebbero sempre contrasti per differenza di lingua, di razza, di religione; nel 1050 furono cacciati: lo stesso Gravina confessa che non possedettero che poche arti nei paesi conquistati, nessuna nel proprio; laonde non poterono portare in Sicilia quello che non avevano, mentre invece dalla Sicilia portarono in Spagna il prodotto delle arti esercitate nell'Isola.

Non consta che sotto i Saraceni siano stati costrutti altri edifizî di rinomanza, tranne la Zisa, moschea araba alle porte di Palermo, essendo provato da un'epigrafe sicura pubblicata da Michele Amari (20), che la Cuba è opera di Guglielmo II, che regnò dal 1166 al 1189, e tranne il Bagno all'Otarello di Baida, e forse i Bagni di Cefalù, e qualche minore edificazione. Il certo è che i Normanni scesero in Sicilia nel 1061; nel 1070 conquistarono Palermo, e nel 1089 erano padroni di tutta l'isola dopo la resa di Noto.

Non i primissimi Normanni venuti in Sicilia, che furono gente rozza, bellicosa e feroce, presero cura delle arti, e le promossero: fu Ruggeri, primo re di Puglia e di Sicilia dal 1130 al 1154, che, ordinato alla meglio il suo governo, occupossi di edificazioni e di arte. Nel 1131 poneva la prima pietra al Duomo di Cefalù, e nel successivo anno innalzava e faceva ornare la piccola ma ammirabile Cappella Palatina nella sua reggia di Palermo. Sotto di lui e sotto i suoi successori, una dopo l'altra, e a breve intervallo di tempo, sorgevano entro la Capitale la chiesa della Martorana e quella della Trinità, quindi il Duomo di Monreale nel 1172, il palazzo della Cuba nel 1182, e nel 1185

la Cattedrale di Palermo. Fu quella una serie di edificazioni, che attestano la magnificenza dei re Normanni; l'ingegno potente di artisti quasi usciti di sotto terra, e la rivelazione di un' arte, che era inusata per lo passato, ma presto si radicò, ebbe felici innesti, e diede una splendida fruttificazione nel suolo della Sicilia. Il Duomo di Monreale con il suo Chiostro viene indicato vero tipo e capolavoro della nuova architettura, che prese il nome di siculo-normanna. Il La Lumia, seguace del Gravina, così scrive di quel monumento: « L'arte visigotica, che aveva in Normandia eretto le cattedrali di Rouen, di Bayeux e di Contances, moltiplicava (a Monreale) le ogive, note e praticate in Sicilia fin dal secolo VI, merlava le muraglie esteriori, e spiccava il suo volo nelle torri e nelle guglie arditissime; l'arte arabica sposava ne' mosaici il suo magistero a tipi bizantini e cristiani, sfoggiava nelle decorazioni e nei fregi. Quella società così varia e molteplice doveva in tal guisa nelle proprie sue opere riprodursi e improntarsi con accordo singolare e stupendo. Le rovine del paganesimo classico apprestavano capitelli e colonne; la potenza di ricco e florido stato parlava, e parla anche adesso in quella profusione incredibile del marmo, dell' ofite e del porfido; il medio evo, l' idea religiosa e cristiana, la fede piena ed ingenua che accendeva pur sempre gli eredi d' una conquista, o, diremmo piuttosto, d' una rivoluzione sociale e politica compiutasi come una miracolosa Crociata, respirano ancora nel solenne mistero di quelle arcate sublimi, di quelle linee profonde, di quelle forme simboliche, di quella luce moderata ed opaca, nella estatica e pura espressione di que' patriarchi, que' profeti e que'santi, in quella gigantesca figura di Cristo, che nel fondo, di sopra all'altare, invia dall'alto il suo sguardo e la sua benedizione fra gli uomini. »

Dopo avere udito voci così faconde, facciamo le nostre meditazioni, e vediamo se la tesi posta dal Gravina, dal La Lumia e da altri possa dirsi, dopo i precorsi ragiona-

menti, risoluta a loro favore. Si può notar da prima che nè dalla storia, nè dai fatti è dimostrata l'origine remota, quale vuole il Gravina, dell'edificio di Monreale. Il Boito (21) con dottrina pratica, ossia con fatti e ragioni, prova all'evidenza che la fabbrica di Monreale non è anteriore in nessuna parte, checchè siasi voluto dire, all'età dei Normanni, e non esservi argomento per credere che abbia avuto principio avanti il mille, e tanto meno che risalga al VI secolo. Il suo ragionamento è logico e persuasivo, e può essere letto e studiato. Con il Boito poi convengono pressochè tutti i critici, i quali sono d'accordo nel classificare gli edificî della Sicilia dopo gli Arabi insieme con quelli di stile *normanno,* come usa dire in Francia, o *lombardo,* come in Germania, in Inghilterra e in Italia. Lo stesso Gravina finisce con dare l'appellativo di siculo-normanno agli edifizî ora in discorso. Puossi fare un'altra considerazione, che è importante, ed è quella, che nessuno degli scrittori Siciliani seppe indicare dove fiorisse una scuola nel loro paese, la quale potesse dare a un tratto tanta copia di artefici ed artisti, quanta occorse per l'esecuzione di numerosi e grandiosi monumenti generati sotto il governo dei Normanni, o mettere fuori la patria o il nome di qualcuno di essi. Il La Lumia scrisse sinceramente: « I nomi di tanti artefici insigni ci rimangono ignoti, non importa indagarli; una generazione, una età è quivi tutta coll'anima propria, colla sua attività vigorosa e feconda ».

Conducendo il discorso sin qui fatto ad ammettere la fioritura delle arti in Sicilia avvenuta sotto i Normanni, e lo stile architettonico esclusivamente prevalso essere stato il normanno ossia il lombardo, con qualche mistura degli elementi proprî della terra siciliana: noi possiamo tenerci paghi del successo favorevole al nostro assunto, che era quello di mantenere la priorità di tempo della scuola e dello stile artistico dei lombardi di fronte a ogni altra regione italiana.

Qui dobbiamo anche aggiungere di non sapere quale merito o quale parte possa e debbasi assegnare ai re normanni e ai seguaci loro per questa introduzione della nuova arte architettonica nella Sicilia. La portarono essi dai loro nordici paesi, donde erano venuti per unire le armi a quelle di tant' altri cristiani per la liberazione del Gran Sepolcro? O meglio, chiamarono architetti e artefici dalle loro terre per disporre i disegni e promuovere i lavori ordinati con gran dispendio nella capitale dell' isola conquistata? In tal caso la paternità di quello stile risalirebbe ai lombardi, che condotti da San Guglielmo del lago d' Orta passarono a Digione, e quindi in Normandia, ove esercitarono e insegnarono l' architettura dei comacìni che migliorata e riformata si diffuse, prese e mantenne il nome alterno di normanna e di lombarda.

Un fatto singolare, che si incominciò a studiare, ma non ancora è ben chiarito, e potrebbe avere qualche attinenza colla questione che siamo andati ora svolgendo, è quella della immigrazione di moltissimi lombardi in Sicilia al tempo presso a poco che i Normanni dalla Puglia colà si trasferirono, e quando diedero movimento alle grandi edificazioni, i cui architetti o maestri sono ignoti. Scrive Michele Amari (22), che il reggimento feudale che i Normanni istituirono nelle loro provincie impediva le immigrazioni da terra a terra, non che oltre il mare; mentre nell' alta Italia si disfaceva nel tempo stesso la feudalità, e diveniva, colla libertà dei Comuni, libero il movimento de' suoi abitatori. « Da ciò, ei dice, le grosse colonie, venute in Sicilia, che si addomandarono lombarde, su le quali non ci mancano buone testimonianze storiche; » e prosegue: « È da sperare, che.... pubblicata maggior copia di documenti, si arrivi a determinare esattamente i tempi e i luoghi della emigrazione di cui trattiamo; i quali rimarranno vaghi per ora, cioè: gli ultimi 25 anni dell' undecimo secolo, e i primi 25 del duodecimo. »

Ora si domanda: Chi erano questi Lombardi? donde

vennero, e a che far vennero in Sicilia, quando i Normanni vi sbarcarono, e impiantarono la loro dominazione? Sarebbe mai assurda l'ipotesi, che gente dell'alta Italia, e specialmente della Lombardia e del Monferrato aventi fra loro strette attinenze, e dedite all'arte edilizia, avesse seguito i Longobardi nella loro dispersione, e nel loro concentramento in talune sedi, quali Benevento, Capua, Salerno, dove alcuni duchi longobardi erano rimasti al potere; e da queste sedi fossero passati a costruire il Duomo e il S. Nicola di Bari nel primo secolo dopo il mille; poscia tenendo dietro ai Normanni, coi quali s'erano affratellati, siansi nel secondo secolo trasferiti in Sicilia a intraprendere le fabbriche di Cefalù, di Monreale, di Palermo ordinate dai Normanni? L'Amari, il Vigo, il Vasi (23) notarono moltissimi vocaboli e modi di dire di paesi lombardi in esteso territorio della Sicilia, e perfino parecchi nomi di Comuni derivati dalla Lombardia ivi rimasti. Indichiamo fra questi: Carona, Gagliano, Novara, Palazzolo, Paderno, Piazza, Sala, Scopello, che appartengono al territorio che abbiam chiamato comacìno. È sempre, come si vede, il *magister Comacìnus cum colligantes suos*, che vaga per ogni dove, dal lago d'Orta a Digione e in Normandia; dalla Normandia alle Puglie e a Palermo.

8. — Nè l'azione o influenza dei comacìni ossia lombardi si contenne a quel tempo entro la penisola italica: la Normandia ebbe parecchi edificî di stile originario lombardo: su di questo si improntarono le cattedrali di Rouen, di Bauvais, e quella magnifica di Chartres, alla cui costruzione, secondo autorevoli testimonianze (24), concorsero i Normanni.

Anche nella Germania si estese quello stile; lo dimostrano le cattedrali di Spira, di Worms, di Magdeburgo, di Magonza, di Bamberga, di Zurigo. In quelle edificazioni lavorarono in gran numero artefici tedeschi, i quali incominciarono allora a ordinarsi in società palesi e anche

segrete; ma vi concorsero, specialmente a Zurigo e a Magonza, parecchi maestri comacìni; laonde il Ramèe scrisse (25), che nel secolo XIII si manifestarono nei paesi germanici e gallici del nord le maestranze massoniche, le quali avevano ancora qualche legame con i *Magistri Comacìni* nominati nelle leggi dei Longobardi. » Perfino l'Inghilterra sentì il movimento della nuova scuola normanna o lombarda, come è a vedersi nell'Abbazia di Westmünster, nella Torre di Clistord a Jork, e nella chiesa abbaziale di S. Albano.

9. — Fatta questa escursione per riconoscere le condizioni delle arti, in Italia e fuori, al valico del fatidico mille; e veduto che dall'epoca longobarda e carolingia a quella dei Comuni nell'alta, e dei Normanni nella bassa Italia, i soli Comacìni e colleganti tennero sempre il campo dell'arte, che seguitò trasformandosi e migliorando: passar dobbiamo ad altre ricerche e considerazioni. Noi indicare e esaminar dobbiamo gli avanzi della scuola lombarda nelle città, e nelle campagne del territorio dov'essa si è formata; quindi proseguire il viaggio entro i confini della Lombardia, i cui abitatori diedero un maggiore o minore contingente di colliganti alla maestranza comacìna, e il nome a un'architettura, che ebbe tanta diffusione e ancor piace. Da prima non è che la tradizione e lo stile che indicano la provenienza degli artefici; un po' più tardi vengono i nomi, i cognomi e la patria; le manifestazioni susseguenti, attestanti essere di un determinato territorio gli autori delle opere di un dato stile, comprovano gli asserti precedenti, cioè che gli artefici i quali composero la scuola lombarda uscirono in gran parte dal territorio di Como, e sono i discendenti e i continuatori dei vecchi *Magistri Comacìni.*

10. — Non è facile fisssare il punto nel quale cessa lo stile comacìno, che è il lombardo della prima maniera, e incomincia il lombardo vero della seconda. Abbiamo iscritti alla classe anteriore: il S. Michele e il S. Pietro

in Ciel d'oro di Pavia; il S. Carpoforo, il S. Fedele, e il S. Abbondio di Como, e il S. Ambrogio di Milano, nel quale si distinguono le due scuole, la prima nell'interno e nel nartice della Basilica, la seconda nell'atrio che precede il sacro tempio.

Non ci intratterremo di più su queste costruzioni, che formarono subbietto di dotti studî, e sono note a chiunque abbia appena appena sfiorata una storia delle Belle Arti. Usciremo un momento ad osservare le reliquie sparse delle fabbriche in discorso nelle campagne del territorio comacìno e de' luoghi confinanti; nel capitolo successivo, che è una continuazione di questo, ci indirizzeremo a città parecchie, dal Brennero alla Valle del Po, e all'Appennino, che le sta innanzi.

Cominciamo col dire, che a Desio, a dieci miglia da Milano, sorge la Chiesa matrice di S. Materno, la cui costruzione attribuiscono le tradizioni a San Giovan Buono, genovese, che fu Arcivescovo di Milano nei primi tempi della dominazione longobardica. Costui indicano taluni come zelante promotore di edificazioni sacre, e quasi progenitore di molti artisti, che da lui derivarono il nome patronimico di Buono. La matrice di Desio è di forma circolare nell'interno, ottagonale all'esterno; è ornata di cupole, e presenta ancora, dopo secoli di logori e di restauri, la impronta originaria comacìna o lombarda.

A Sesto Calende, sull'ultimo lembo meridionale del lago Maggiore, in un luogo appartato, nominato Abadia, potè resistere alle ingiurie dei secoli e conservarsi un curioso edificio dedicato a S. Donato. Esso si compone di una chiesa con cripta e di un portico; eravi unito anche un monastero, ricordato in una lettera scritta nell'874 da Papa Giovanni VIII a un Giovanni vescovo di Pavia, ma questo fu abbattuto o incendiato, o ruinò per vecchiaja. La chiesa, di carattere basilicale, deformata qualche secolo fa, ha tre navate e tre absidi: due gradinate salgono all'altare maggiore, cui corrispondono altre due che di-

scendono nella cripta formata da archi rotondi che posano su sottili e corte colonnine, quali si usavano alla venuta dei Goti. La chiesa, tranne il coro, è ricoperta in legno, ed è di fattura alquanto rude, perchè composta di pietre piccole e non molto ben scelte.

Il portico che sta innanzi, lungo quanto la facciata, fu chiuso in tempi recenti con muri e porte per nulla concordanti coll'interno del porticato.

Questo è diviso in tre parti, e formato da tre arcate a vôlta, che posano su pilastri o colonne, i cui capitelli sono di stile lombardo-bizantino. È costrutto con pietre scelte accuratamente; dimostra di essere anteriore per età alla chiesa; e se fu eretto in unione allo scomparso monastero, sarebbe contemporaneo all'atrio del Sant'Ambrogio di Milano, del quale vi sarebbe una imitazione o somiglianza nei fregi dei capitelli.

Antichissima e interessante è la chiesa di S. Giovanni Battista di Vertemate, che sorge su di un poggio, non lungi da Como, cui era unito un convento di Cisterciensi fatto costruire nel 1084 da un monaco Milanese, di nome Gerardo, che ritornava da Cluny.... La chiesa fu consacrata nel 1107 da Odone, vescovo d'Imola, a richiesta di Guido vescovo di Como.

Il chiostro fu bruciato nel 1288 dai Comaschi comandati da un Loterio Rusca, perchè i monaci avevano nelle guerre precedenti parteggiato per Milano; la chiesa fortunatamente rimase incolume.

« Questo edifizio, scrive il Dartein, ha grande valore », perchè tiene una data certa, e presenta diverse disposizioni comuni alle chiese comasche, p. es. al S. Abondio e al S. Fedele, e alle chiese Pavesi, come il S. Giovanni in Borgo, il S. Pietro in *Ciel d'Oro*, e il S. Teodoro.... Tutto l'edificio è a volta eccetto la navata maggiore che è in legname; grosse colonne cilindriche sostengono i muri di questa navata, e sono sormontate da capitelli cubici; le piccole absidi sono semicircolari all'esterno; la cupola

centrale presenta due cavità, o insenature; le vôlte sono poste su di un piano quadrato e separate le une dalle altre da archi a doppio giro: ciascuna porzione risponde a qualche parte di altre chiese di Como o di Pavia.

Lo stesso Dartein indica il S. Tomaso di Almenno, e il Battistero di Arsago come appartenenti, in tutto o in parte, al tipo della *rotonda annulare,* e soggiunge che di questa forma erano i battisteri di stile lombardo, i quali si componevano di solito di una cinta poligonale, quasi sempre ottagona, coperta in legname o con vôlta, e racchiudevano una piscina centrale. Tale era il battistero di Varese avanti che fosse sformato dai restauri del secolo XIII; e tali ancora si mostrano i battisteri di Agliate, di Lenno, d'Oggiono e altri dell'agro comense.

Non solo il battistero, ma meritevole di considerazione è anche la chiesa di Arsago, situata a circa mezz'ora dalla stazione del suo nome sulla linea ferroviaria Milano-Gallarate. La chiesa, dedicata a S. Vittore, è una basilica coperta in legno, con tre navate e tre absidi, i cui appoggi interni sono costituiti alternativamente da colonne e pilastri rettangolari. Tre colonne hanno capitelli di provenienza antica. Un portico coperto anch'esso in legno girava intorno alla facciata: la costruzione è semplicissima.

D'innanzi e vicino alla chiesa sullo stesso asse della facciata è il menzionato battistero dedicato secondo l'uso a S. Giovanni. Si presenta al di fuori coll'aspetto di una torre ottagona d'onde esce, sulla sommità, il fastigio di una torre più stretta, coll'ornatura in giro di arcate rotonde. Si entra nell'edificio da due lati, quello di tramontana, e l'altro di mezzodì. Ai loro fianchi si staccano delle scalinate che conducono alla galleria superiore. La piscina, collocata nel centro, è una specie di cavità ottagonale, al cui fondo si scende da tre gradini.

Il pian terreno colle sue grandi nicchie ricorda il tipo delle più antiche rotonde semplici a vôlta, quali il tempio di Portunio a Ostia, il tempio diagonale del Palazzo di

Diocleziano a Spalatro, la chiesa Costantiniana di S. Marcellino, quelle di S. Pietro e S. Giorgio a Tessalonica, e le due rotonde milanesi di S. Aquilino e S. Sisto, ambedue filiazioni del Pantheon di Roma.... Il battistero fa rammentare i tipi del Pantheon e di S. Aquilino da una parte, dall'altra il S. Vitale, e S. Tomaso di Almenno. La sua data, dice il Dartein, deve riportarsi verso la fine dell'uso dello stile lombardo.

Terminiamo questa enumerazione coll'accennare a due edifizî di un'arte più progredita, nei quali si fa manifesto quasi il primo connubio dello stile lombardo con il gotico, e si fanno noti i nomi degli architetti e scultori, uomini di pura razza comacìna. Quegli edifizî sono: il Chiostro di Voltorre, paesello munito di massiccia torre che s'aderge al di sopra di modesti casolari sulla sponda settentrionale del laghetto di Varese, in vicinanza di Besozzo, e sul luogo ove forse sorgeva *Antelamus* o *Antelacus*, avanti i laghi, che sono quelli di Varese, di Comabbio, di Monate e il Maggiore: e il Chiostro di Piona, l'antica *Peonia*, in un seno verdeggiante sulla sponda orientale del lago di Como.

Il Chiostro di Voltorre conservasi ancora in buonissimo stato, e così viene descritto da intelligente illustratore di quei luoghi (26): « È davvero singolare la bellezza di questo edifizio di stile longobardo, costrutto in varî periodi verso il 1000. I quattro lati sono formati da portici che sostengono il piano superiore: i portici si presentano verso il cortile da un lato a piccole e graziose arcate in mattoni, con risalti e fregi, sostenute da eleganti e svelte colonnette quali ottangolari, quali tonde, con capitelli di forma l'uno dall'altro diversa; in due altri lati a colonnette più sottili e più basse, ma pur sempre elegantissime, che terminano con capitelli di forma svariata e bizzarra portanti una specie di mensola sulla quale si appoggiano le grosse pietre dell'edificio.... Tra i fregi del capitello della colonnetta che risponde a sinistra di colui che dal portico entra nel cortile, sta scolpita in carattere e in abbreviature me-

dioevali una iscrizione che si sarebbe interpretata — *Lanfrancus magister filius Dom. Ersatii de Livurno.* — Qui abbiamo un nome, m. Lanfranco di Ersazio; una patria, Ligurno, distante pochi chilometri da Voltorre, villaggio antico nel quale nel 1858 fu scoperta una necropoli romana; un'architettura e una scultura, e caratteri scolpiti che indicano l'età e lo stile del 1000 o del 1100, e richiamano il m. Lanfranco, che nel 1099, come vedremo, dava il disegno del Duomo di Modena condotto per lunga serie d'anni da maestri, architetti e scultori da Campione.

Rinnovato perchè caduto per vetustà in rovina, di un secolo o due posteriore al Chiostro di Voltorre, è l'altro che abbiamo rammentato, di Piona, graziosa creazione medioevale, che può competere, per venustà, euritmia e per certo buon gusto e finitezza di lavoro, con quanto di meglio venne allora prodotto in architettura e scultura. Due iscrizioni, tuttora esistenti, incassate nel muro, direbbero, secondo un'accurata interpretazione, che quel Chiostro, qualificato come opera chiarissima, *opus clarissimum,* venne edificato nel 1257 per ordine di un Priore Bonacorso da Gravedona, e per opera di un architetto *De Canova* o *Casanova.* Il chiostro si compone di un cortile quadrato di 12 a 13 metri per lato, circondato da portici con 11 arcate per ciascuna facciata. Le arcate eleganti e solide sono interessanti in special modo per i capitelli e le basi delle colonnette e per la decorazione policroma della fabbrica sostenuta da sifatte colonnette. È notevole che capitelli e basi appartengono al puro stile ogivale; e che le ornature degli archi e della cornice superiore si compongono di materiali a più colori, bianchi, rossi e neri con somiglianza all'antico palazzo di città di Como, anch'esso policromo, costruito nel 1215, e ristaurato nel XV secolo.

Anche a Piona pertanto abbiamo una data certa della costruzione, che è il 1257; il nome dell'architetto, che è un Casanova; un esemplare di buon stile lombardo, e altro indizio di innesto entro di esso dello stile gotico.

11. — Ci pare di avere con ciò dimostrato il rigoglio di vita, nel ristretto territorio d'origine del maestri nostri, di una scuola, che era derivazione dal romano-bizantino, e che accenna, nel punto al quale siamo giunti, a qualche prima movenza di stile gotico. Ora dobbiamo proseguire le indagini e il viaggio fuori delle terre comacìne, e pellegrinar di nuovo in molte parti d'Italia, e anche all'estero. Ma questa volta potremo raccogliere nomi di famiglia e di patria di buon numero di artisti, e confermare la loro origine comacìna. Non diremo delle difficoltà incontrate nell'opera di ricerca di date e di nomi in una farraggine di carte per lo più amalgamate e confuse, e in buona parte inconcludenti; e ammettiamo come probabile qualche errore nel distinguere p. es. più persone della stessa età che si presentano collo stesso nome nello stesso luogo o in luoghi differenti.

Ci insegna il Muratori (27), che i cognomi non cominciarono a fissarsi se non dopo il 1100, e si stabilirono lentamente, ed entrarono molto tardi nell'uso commune, sicchè nel 1500, dice egli, molti cittadini non avevano il nome di casato, ma si distinguevano con quello della loro patria od arte.

Qualche indicazione di nome e di patria abbiamo incontrato nelle campagne: le città ci saranno più generose.

NOTE

(1) *Storia delle Repubbliche italiane nel medio evo:* Capit. II, pag. 75.

(2) *Storia della Scultura:* Lib. II, Capit. II.

(3) *Proemio delle Vite degli Architetti, Scultori e Pittori* ecc.: parag XVI.

(4) Tronci: *Annali Pisani, anno 1063.*

(5) *Pisa illustrata nelle arti del Disegno.* Vol. I. pag. 4.

(6) *Ibidem.*

(7) *L'arte in Lucca;* pag, 74 e seg.

(8) *Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia nel medio evo fino ai nostri giorni;* Studî di P. Selvatico, Cap. 11, pag. 48.

(9) *Ibid,* pag. 56, 57.

(10) Sagurninus: *Chronichon Venetum,* pag. 41.

(11) *Sulle consorterie delle Arti Edificative in Venezia,* di Agostino Sagredo, pag. 27.

(12) *Storia della Scultura,* Lib. II, Capit. II.

(13) *Come sopra,* pag. 36-37.

(14) *Come sopra,* pag. 59.

(15) *Studî sui monumenti dell'Italia Meridionale.*

(16) *Il Duomo di Monreale illustrato.*

(17) *Studî di Storia Siciliana.*

(18) *Il Duomo di Monreale illustrato.*

(19) *Architettura del Medio Evo in Italia.*

(20) *Storia dei Musulmani di Sicilia:* Vol. II, pag. 451.

(21) *Architettura del Medio Evo in Italia.*

(22) *Storia dei Musulmani di Sicilia:* Vol. III, Parte I, pag. 222 e seg.

(23) *Colonie lombardo-sicule:* V. Archivio storico siciliano, nuova serie, anno IX, pag. 125 e seg.

(24) *Annales Ordinis Benedictini,* Tomo VI, pag. 392.

(25) *Histoire de l'Architecture,* Vol. II, pag. 288.

(26) *Varese e il suo Territorio* per G. C. Bizzozzero.

(27) *Antiquitates Italiæ medii Ævi* — Tomo III, Dissert XLXI pag. 772.

CAPITOLO IV

OPERE DI MAESTRI COMACÌNI NELL'ALTA ITALIA DAL 1000 AL 1300

1. — Incominciamo le nostre escursioni col recarci a una delle porte d'Italia, a Trento, *qua coeunt Alpes angustis faucibus*, e dove la popolazione, come scrisse lo Scaligero,

Ausoniis miscet Norica verba sonis.

Qui vi è un monumento non vasto ma prezioso, posteriore di non molti anni al mille: è il Duomo. Gli storici affermano che fu incominciato nella prima metà del secolo XI dal vescovo Aldarico II; proseguito dopo lunga interruzione dal 1124 al 1149 all'incirca del vescovo Allamano, che lo consacrò coll'intervento del vescovo di Concordia e del patriarca d'Aquileja, e fu rifatto e compito tra il 1207 e il 1218 per le cure del vescovo Federico Manga, cancelliere dell'imperatore Ottone. Non si sa chi sia stato l'architetto della prima costruzione e della successiva ricostruzione. Ci sono noti invece il nome e la patria dell'autore dell'ultima rinnovazione di quell'insigne monumento che fu un Adamo da Arogno, paesello del territorio co-

macìno, poco discosto dalla sponda orientale del lago di Lugano, tra Bissone e Campione.

Il professore Selvatico, parlando del Duomo di Trento (1) attribuisce al comasco Adamo di Atrogno, come egli scrive, il disegno di quel Duomo, che riguarda come uno dei capi più splendidi dell'arte lombarda e dice essere « il modello più sicuro dell'arte edificatoria usata dai Comacìni. »

Che quel tempio appartenga a Maestro Adamo è fuor d'ogni dubbio: anzi, perchè la fabbrica durò più di mezzo secolo, al padre, quando si rese defunto, subentrarono i figli, poi i figli dei figli, quasi fosse una eredità di famiglia. Dal quale fatto si potrebbe argomentare all'esistenza di secreti di famiglia o di unioni o chiusure dei Comacìni nelle cose d'arte. Il prof. Cipolla, in una recente sua monografia (2) sulla Cattedrale tridentina, loda il vescovo Federico, e soggiunge: « Commise egli la ricostruzione artistica della propria cattedrale a un maestro comacìno; e l'opera dovuta all'iniziativa sua, e all'ingegno di maestro Adamo ci viene descritta da un'iscrizione ben nota. È incisa profondamente in caratteri gotici non ineleganti, forse della seconda metà del secolo XIII, finiti con molta cura. » L'epigrafe che il Cipolla riporta nel testo latino, dice: « Nell'anno del Signore 1212, l'ultimo giorno di febbraio.... incominciò l'opera di questa chiesa, e costrusse maestro Adamo da Arogno della Diocesi e circondario di Como *(Magister Adam de Arognio cumanæ diocesis et circuito)*: fabbricarono con maestria egli, i suoi figli e i suoi abbiatici all'interno e all'esterno di questa chiesa colle aggiunte: egli e la sua prole giacciono qui sotto nel sepolcro. Pregate per loro. » Lo stesso Cipolla riferisce alcuni versi del 1309, fatti per la fabbrica del Duomo in onore del Maestro Comacìno *(Cumani Magistri)*, che l'aveva compita con mano potente e non vana *(qui potenti manu non inani complevit)*.

Il Marchese Amico Ricci analizza e loda quella fab-

brica, che, malgrado qualche restauro non insipiente nei tempi successivi, riconosce di pretto stile lombardo, così nella facciata, come in una serie di piccole loggie, quali sono nel frontispizio del Duomo di Parma, e in altre cattedrali italiane, negli archetti, nei fregi e nelle cornici della parte esterna della tribuna, nelle navate, nella cupola ottangolare, e nell'abside di forma elittica. Tutto ciò è creazione di maestro Adamo e de' suoi figli in conformità di un puro e misto stile lombardo.

2. — Altra costruzione, notevolissima per la mole e per la severità dell'aspetto, presentasi, discendendo dalle alpi retiche alle prealpi orobiche, nell'alta città di Bergamo: è la *Santa Maria Maggiore.*

Scrive l'erudito Ronchetti (3), che gli antichi e moderni scrittori assegnano all'anno 1137 la fondazione di quella magnifica chiesa; e conferma un tale asserto coll'iscrizione, che è nell'arco del portico della chiesa che prospetta il mezzogiorno. In quella iscrizione si ricorda, che detta chiesa venne fondata nell'anno millesimo centesimo trentasettesimo (1137), al tempo di Papa Innocenzo II, sotto il vescovo Roggero, imperando re Lottario, per opera del Maestro Fredo (4).

Non è indicata la patria di questo maestro Fredo, o Gofredo o Gufredo, ma dovette essere comacìno, sia perchè lo stesso nome troveremo presto in altro maestro di quel territorio; sia perchè comacìno mostrasi lo stile architettonico delle poche vecchie parti che ancora rimangono; sia finalmente perchè gli artisti che vennero in seguito, e dovettero essere una continuazione e successione dei precedenti, furono, come lo abbiamo da documenti, comacìni, principalmente da Campione.

Il lavoro rimasto di maestro Fredo si limita forse alla conformazione generale delle parti interne; per la esterna, alla corsia delle loggie in giro all'abside composte di colonnati d'ordine corintio, non ineleganti. Vedesi nel corpo della chiesa lo studio e l'imitazione della scuola

romana con innesto del nuovo stile lombardo. Gli archi e i finestroni, che furono conservati, sono ad arco rotondo; il disegno interno, meno forse le vôlte sostituite al soffitto piano, il quale non sembra essere stato alterato, arieggia le basiliche romane, sulle quali si improntarono i Comacìni: ma le decorazioni, quelle particolarmente delle vôlte, quantunque severe e gravi, sono di età posteriore.

3. — Ma le vere opere d'arte, che fanno insigne la Santa Maria Maggiore, vengono qualche secolo dopo, e sono fattura ben nota di Maestri comacìni, i quali per certo proseguirono i lavori incominciati e condotti innanzi da uomini della loro associazione, del loro paese, forse della stessa famiglia. È necessario, per nesso logico, se non per ordine cronologico, fare qui menzione di esse.

Queste opere sono tre: le grandiose decorazioni alla facciata della basilica, che è verso la piazza; le decorazioni alla facciata del lato opposto; e il Battistero, che sorgeva entro la Santa Maria, e fu nel secolo XVII trasportato alla vicina matrice di S. Vincenzo, che è unita al Duomo, ossia al S. Alessandro. Primo in ordine di tempo è il Battistero.

Nel 1340 un Giovanni figlio di Ugone, da Campione, che lo storico Ronchetti, chiama *celebre scultore ed architetto,* fu incaricato di quella costruzione. Giovanni ben corrispose alla fiducia e all'aspettazione. Al Battistero diede la forma di un tempietto ottagono, che è una delle caratteristiche, come fu notato, dello stile lombardo; e seppe dargli una leggiadra fisionomia colla semplicità unita all'eleganza. Una fila di doppie colonnette, intercalate con altre file di agili colonnine si spiegano all'ingiro, e si elevano al cornicione, ben proporzionate e lavorate. Intorno al cornicione scorre una serie di quadri ossia figure simboliche, allusive alla storia e alla cerimonia del Battesimo: grazioso è il disegno, bellissime per que' tempi le sculture.

Compita quell'opera, Giovanni recavasi nel luglio 1348

a Bellano, sulla sponda orientale del lago di Como, insieme con maestro Antonio del fu Jacopo di Castellazzo da Peglio in Vall'Intelvi, e di maestro Comolo del fu maestro Gufredo, da Osteno, pieve di Porlezza, per riedificarvi la chiesa prepositurale, crollata per vetustà, o per straripamento della Pioverna, che colà precipita dai monti della Valsássina (5). Quella chiesa è di puro stile lombardo, colla fronte tutta di marmo, alternata a fascie color bianco e color nero e con un vaghissimo rosone nel mezzo del frontespizio contornato da ricco fogliame in terra cotta. Anche l'interno della chiesa, sebbene guasto dai cattivi restauri e dal logoro di più di 500 anni, fa nota la valentia dell'artefice.

Appena rifabbricata quella chiesa, fu maestro Giovanni richiamato a Bergamo ove affidar gli si voleva opera superiore all' altra del Battistero. La Santa Maria Maggiore ha due facciate, una a mezzodì verso la piazza, e una dal lato opposto, verso il monte; l'intera parete di fronte all'altar maggiore è chiusa. Trattavasi di finire le due facciate laterali, lasciate rustiche da maestro Fredo, e di accomodare lo stile austero di 200 anni prima con quello svariato e un po'fantastico allora in voga.

Giovanni era venuto a Bergamo accompagnato da suo figlio Nicolino, da un parente di nome Antonio, e da un Giovanni Cattaneo, parimenti da Campione; e vedute ed esaminate le cose, pensò, non di ridurre a nuovo disegno e di riformare e rivestire per intero le due facciate, ma di eseguire due grandi decorazioni, nelle quali si riunisse e si contemperasse il nuovo con il vecchio, e del vecchio avesse a sopravvivere e potesse studiarsi qualche parte. Incominciò dal lato, che prospetta sulla piazza: essa doveva consistere in una grande porta d'ingresso, in un vestibolo, e in una specie di frontone, che col vestibolo si accompagna.

Il vestibolo era già terminato nel 1351, quindi in un pajo d' anni, imperocchè nell'arco dell'architrave stà scolpito: — *1351. m. Johannes de Campilione C P (civis Per-*

gomensis) fecit hoc opus: Maestro Giovanni da Campione fece quest'opera. — Proseguì il suo lavoro, e pare lo ultimasse nel 1355, essendochè nella base del cavallo, sul quale siede S. Alessandro, patrono di Bergamo, si legge: *Filius Ughi de Campilione fecit hoc opus 1355* — il figlio di Ugo da Campione fece quest'opera nel 1355. —

Maestro Giovanni di maestro Ugo non potè assaporare lungo tempo il plauso del suo artistico lavoro, che fu lodatissimo. A lui successe per compire le decorazioni della facciata opposta il figliuolo, dello stesso nome, Giovanni di Giovanni: questi stette occupato ben cinque anni nel condurre a termine la porta e la facciata meridionale, che è di stile gotico-lombardo, e segna una notevole variazione nell'arte. Sopra la porta è incisa una iscrizione, che ricorda la data e il nome dell'autore: — *1360. Magìster Johannes f. q. (filius quondam) Dom. Johannis de Campilio.... fecit hoc opus in Christi nomine. Amen.*

In fine della parola *Campilio* vi è un abrasione, certamente di *ne,* che stronca la parola *Campilione;* riparate le quali si deve leggere: — 1360 — Maestro Giovanni figlio del fu Signor Giovanni da Campione *(Campilione)* fece quest'opera nel nome di Cristo. Così sia. —

Non può negarsi che coteste due creazioni sono il prodotto di un raro ingegno e di una abilità rara; e sono di un effetto stupendo, quale si ottiene raramente. Oso dire che se per caso fossero state attribuite a Giotto, a Giovanni da Pisa, ad Agostino o Agnolo da Siena o ad altri nati in Toscana, contemporanei su per giù dei due Giovanni da Campione, avrebbero grido e ammirazione in tutta Italia.

Non staremo a descrivere quelle due grandi opere in marmi, taluni preziosi, nei quali spicca la scienza dell'architetto, e la perizia grande dello scultore: vi è qualche capriccio eccessivo, e qualche scorrettezza di disegno, ma vi abbonda una immaginazione vivace, un'ingegno potente, una facilità nel maneggio dello scalpello straordi-

naria. Sulle due porte stanno i due soliti leoni secondo la tradizione comacìna, emblemi misteriosi, foglie, fiori, volute, animali di varie e strane forme. Lo stile di Giovanni padre si attiene al lombardo, quello del figliuolo trascorre al gotico. Quanta mente, e quanta novità e grazia in que' lavori!

Entro la Santa Maria Maggiore trovò posto un'opera scultoria di merito di Ugo da Campione, padre del Giovanni *senior* or ricordato. È il deposito del cardinal Longo degli Alessandri morto in Avignone nel 1329: era in altra chiesa, che fu distrutta, e venne, per il merito della scultura, qui trasferito.

I marmi di Ugo da Campione stanno al loro posto, e non sfigurano in faccia a due capolavori della giovane scuola italiana, che là furono collocati: il monumento di Giovanni Simone Mayr, celebre maestro di musica, e maestro di Gaetano Donizetti, opera del veronese scultore Fraccaroli; e il monumento del Donizetti del comacìno Vincenzo Vela, che ideò e scolpì intorno al simulacro del trovatore di angeliche melodie, morto nell'aprile del 1848, un gruppo di angioletti, che piangono e si disperano, e rompono gli istrumenti per la morte del gran maestro. Cinque grandi artisti, alla distanza di 718 anni, 1137-1855, Gufredo Ugo e i due Giovanni da Campione, e il Vela da Ligurnetto vennero ad attestare in questo tempio le virtù dell'ingegno e dell' arte dei comacìni.

4. — Ora scendiamo al basso nella valle del Po, e seguiamo il corso di questo re dei nostri fiumi.

Prima ci si affaccia la vetusta Cremona: in essa abbondano le opere d' arte. Monumento di data medioevale è il Battistero, che vuolsi iniziato avanti il mille, e fu, qualche secolo dopo, rivestito di marmi e ornato di sculture. Sorgegli accanto la sontuosa Cattedrale, fondata verso il principio del 1100, mantenutasi quasi nel pristino stato, eccetto la facciata principale, rinnovata nel 1491 (6).

Lo stile tanto del Battistero, quanto del Duomo è lombardo, i nomi degli artisti non sono conosciuti, tranne uno, che ha grandissimo merito, ed è da Como. Al di sopra dell'architrave semplice e liscio, sull'ingresso della porta maggiore si veggono e ancor si leggono incise in marmo, in caratteri semigotici o longobardici le seguenti parole:

MCCLXXIIII
MAGISTER JA
COBUS PORRA
TA DE CUMIS FE
CIT HANC ROTAM (7):

ossia Maestro Porrata da Como fece nel 1274 questa Ruota. La parola Ruota nell'uso commune d'allora, in Lombardia, in Toscana, e altrove, significava Rosa o Rosone.

Il Cicognara, il Ricci e altri scrissero *Portam* invece di *Rotam,* ingannati certamente dal trovarsi sopra la porta quell'epigrafe che prima stava sotto il rosone, e dalla oscurità dei rozzi caratteri. Il Grasselli dissipò l'errore, riportando la dichiarazione del Vairani, il quale, prima del trasloco dell'epigrafe, nel trascrivere questa, disse, che stava nella rotondità del finestrone: *Gothica in orbe finestræ.* La rivendicazione dell'opera al suo autore dà al Porrata un gran merito, imperocchè il suo Rosone è anteriore di un anno e superiore in bellezza a quello che nel 1275, Jacopo il Tedesco, padre di Arnolfo, poneva nel frontispizio del Duomo di Arezzo.

Al Porrata si attribuiscono anche le statue dei quattro profeti ai lati della porta maggiore, un po' rudi, è vero, ma abbastanza espressive, e le vaghissime colonne e colonnine, e i fregi rientranti, che si innalzano e si piegano sull'architrave, e formano sovra la porta un finestrone ad arco, del quale l'architrave è la corda; e a lui o a' suoi, come opera sincrona e commune, si ascrivono

i leoni simbolici, in marmo rosso, sdraiati, che sostengono le colonne: e tutto il simbolico vestibolo con arcata a sesto acuto alla cui sommità stanno accovacciati altri quattro leoncini sorreggenti la loggia. Quell'insieme attira e trattiene gradevolmente l'occhio del visitatore, che si compiace e sente ammirazione per l'energico artista, che sì bene fece, prima che nascessero i Giotto, gli Orcagna e i Donatello, contemporaneo appena ad Andrea e Giovanni Pisani, al Margaritone, al Cimabue. Deve dirsi che il Porrata da Como fu vero scultore e architetto; e che quanto è diffuso nel Duomo e nel Battistero, di vecchio e nuovo, di bello e brutto, di spirituale e di materiale, è un prodotto del pensiero e del lavoro dei lombardi comacìni.

I maestri nostri dovevano essersi fissati in buon numero in quell'età in Cremona e avervi intrapresi varî lavori per la fabbrica di quel Duomo, giacchè scrive il Grasselli (8): « Nelle carte della Fabbriceria del Duomo abbiamo trovato un istromento intitolato *Laborerio* dell'anno 1289, rogato il 12 Dicembre da Degoldo Malatesta, col quale frate Ubertino, Massaro del *Laborerio* della cattedrale, col consenso del Rev. P. Cozzaconte, Vescovo di Cremona, pure Massaro della Fabbriceria, fece il contratto con Beninio e Guglielmo da Campione per fare e lavorare la scala di pietra viva a settentrione verso il cantone di S. Nicolò ecc., ecc. ». Questa scala esiste ancora ed esistono ancora alcune torrette la cui costruzione entrava a far parte del contratto. Quello che interessa in questa memoria non è il fatto della costruzione di una scala e di alcune torrette, bensì la notizia sicura, che nel duomo di Cremona, il quale alla seconda metà del 1200 era nel primo suo svolgimento, era in attività un *Laborerio*, e che in quel Laborerio agivano e si distinguevano i maestri comacìni: operatori di secondo ordine come Benigno e Guglielmo, e artisti di primo ordine, come il Porrata. I comacìni devono aver continuate le loro opere in quello

splendido edifizio, che poco dopo la metà del secolo seguente veniva a illustrare col suo scarpello Bonino da Campione, come vedremo più innanzi.

5. — Passiamo alla destra riva del Po, ed entriamo in un Borgo popoloso, che si vuole cresciuto sulle rovine dell'antica Fidenza; e che dal nome di un legionario romano, martirizzato per la fede in Cristo dall'imperatore Massimiano, e colà sepolto, ebbe quello di S. Donnino. Lo spirito religioso delle popolazioni medioevali vedeva spesso dei prodigi celesti, e uno grande parve di scorgere a quella del Borgo presso la tomba di S. Donnino. Le notizie corsero di bocca in bocca, e la fede cominciò ad attirarvi turbe di devoti, i quali portavano copiose oblazioni: si mise insieme un tesoretto, e sotto la guida del Vescovo di Parma e di parecchie autorevoli persone si pensò di edificare un nobil Tempio al santo Martire. La mente e l'ardire dei promotori e del popolo dovettero essere grandi, se in piccola città posero mano a un'edificazione fra le più vaste e le più belle di quei tempi. Presto elevossi il duomo, che per la maestà delle proporzioni, l'armonia delle parti, la ricchezza degli ornamenti desta anche oggi l'ammirazione, sebbene non mai sia stato tratto a compimento.

La fabbrica doveva essere finita avanti il 1200, e della sua amplitudine essere corsa voce in Lombardia, se nel luglio 1195, come lo ricaviamo da autentici documenti, i Rettori di Milano, Verona, Mantova, Modena, Brescia, Faenza, Bologna, Reggio, Gravedona, Piacenza e Padova, coi loro rispettivi seguiti, si radunarono in quel tempio, ove pattuirono, e strinsero forte lega colle città della Romagna e della Marca contro Enrico VI, che rimuginava di risollevare le pretese del padre suo Federico Barbarossa abbattuto sui campi di Legnano (9).

Nessun cronista o documento ci tramandò la memoria quali fossero, o donde siano venuti gli operatori della fabbrica del San Donnino: con molta probabilità vi giun-

sero parecchi addetti alle opere del battistero e del duomo di Parma omai quasi arrivati al loro fine. Gli architetti, i capimastri, gli scultori non potevano essere altri in gran parte se non comacìni, i quali, or subito lo vedremo, avevano importante lavorerio in Parma. La tradizione confermò sempre una tale opinione, che durò costante: in una recente e dotta monografia si fa cenno dei maestri autori di quell'opera (10). « Alla porta del Duomo, vi si legge, è preposto una specie di Protiro basato su colonne, e queste sui simbolici leoni, già ivi collocati nel 1206 e sovresso doveva indubbiamente elevarsi un'edicola, come vedesi nelle parti isocrone delle Cattedrali di Modena, Verona, e altrove.... Che il capo della chiesa di S. Donino fosse da Papa Adriano insignito del titolo di arciprete con privilegio di mitria e pastorale.... è vano il discutere.... e se fosse appoggiata o no col fatto la tradizione presso i Borghigiani.... questo è certo che appo di loro era ancor viva nel secolo in cui la vollero raccomandata ai futuri *per lo scarpello dei Comacìni.* » Ecco adunque la presenza, e la cooperazione dei maestri di Como anche alla costruzione e ornamentazione del magnifico tempio di S. Donnino.

6. — Ma proseguiamo il cammino verso Parma, che s'aderge quasi a ugual distanza dalle acque del Po e dalle balze dell' Appennino. In quella città molte opere si ammirano antiche e moderne; ma di speciale considerazione meritissima è la sua cattedrale, dai rossi leoni marmorei che guardano il vestibolo d'ingresso, opera di Comacìni, sino alla cupola nuotante nelle nuvole, dove grandeggiano i classici affreschi del Coreggio.

Quel Duomo fu incominciato nel 1059, quattro anni prima di quello di Pisa, sedici dopo il S. Marco di Venezia. Di esso scrive l'Affò: « Nè più grandiosa, nè più nobile potè inventarsene per que' dì la struttura, e ben abbiamo a dolerci che un sasso almeno il nome non riserbasse del valente architetto, e quelli degli scultori, che

dopo tanta decadenza delle arti sforzaronsi ne' capitelli marmorei, parte a figure, parte a curiosi fiorami, di lasciar prova del rinascente, comechè rozzo architettonico gusto. » Afferma l'Affò che il lavoro di quella fabbrica durò 15 anni con spesa enorme, e terminò col cessare dello scisma di Cadolo, vescovo di Parma, e antipapa, ossia verso il 1074 essendoci sempre carte in prosieguo che attestano l'esistenza del duomo.

Il chiaro Federico Odorici studiò accuratamente, e descrisse in splendide pagine il Duomo di Parma. Anch'egli deplora che non si conoscano nomi e patria de' suoi artefici (11); ma facendo più sottili indagini tirò fuori qualche nuovo documento, e mise in evidenza i nomi di due maestri comacìni, e prestò gli argomenti a provare che opera specialmente di questi è quell'imponente cattedrale.

Egli dimostrò che il duomo di Parma, dopo molte lotte religiose, venne nel 1106 benedetto da papa Pasquale II, presente la contessa Matilde; che nel 1117 ne crollò una parte per terremoto; che un vescovo Bernardo applicò molte decime a quella fabbrica — *Laborerio Ecclesiæ S. Mariæ;* — e che l'imperatore Barbarossa confermò nel 1162 il possesso di quelle decime, e così il duomo potè essere condotto quasi alla fine.

Questa è la storia; e intanto, leggendola, noi scopriamo, che mentre ferveva il *Laborerium,* in esso si trovavano due Comacìni, dei quali si fa il nome, in compagnia molto probabilmente di molti altri, dei quali andò perduta la memoria.

Benedetto da Antelamo è il primo che nel 1178, due anni dopo la battaglia di Legnano, scolpì nel duomo una *Crocifissione,* la quale può dirsi in qualche modo simbolica o allegorica del più strepitoso avvenimento di quel secolo, la disfatta del Barbarossa, onde derivarono la caduta dell'antipapa Vittore, il trionfo di Alessandro III, la cessazione dello scisma, e un po' di pace e di sicurezza ridate all'Italia, e anche a Parma stata lungamente desolata per lo scisma e la lotta fra l'Impero e la Chiesa.

La *Chiesa,* che porta in alto il vessillo vincitore, e la *Sinogoga deposta,* che guarda con tristezza il suo vessillo spezzato, e fanno ambedue contorno alla Crocifissione, sono certamente opera, come osserva l'Odorici, di autore non superficiale e volgare, ma d'animo elevato e meditativo, il quale raccoglie le impressioni e le imagini di una lotta, che s'agitò a lui davvicino, la esamina, la rende plastica e concreta, e la modella e scolpisce nella informe pietra. Una iscrizione posta dallo scultore in cima alla Crocifissione indica l'anno di quel lavoro, il nome e la patria dell'autore:

« *Anno milleno centeno septuageno*
Octavo scultor patravit mse secundo,
Antelami dictus scultor fuit hic Benedictus,

cioè, nel secondo mese dell'anno 1178 si mostrò lo scultore: fu chiamato questo scultore Benedetto da Antelamo. »

Il cronista Edoari da Erba, che visse nel secolo XVI, ci fa sapere, che quella tavola dell'Antelamo ornava un ambone ossia pulpito demolito nel 1566, e già sorretto da quattro colonne, e che ad esso appartenevano i capitelli istoriati, ancora esistenti, che ritraggono perfettamente della maniera dell'Antelamo, e additano una scuola non mai superata se non da quella di Nicola Pisano. Ora quella tavola è incrostata nel muro di una cappella.

Passando dal Duomo al vicino Battistero, che fu incominciato nel 1196, vedesi un'altra epigrafe la quale assegna quella costruzione, molto leggiadra, e talune figure e fregi di singolar pregio per quella età rozza e battagliera a Benedetto da Antelamo. Ecco l'epigrafe:

« *Bis binis demptis annis de mille ducentis*
Incepit dictus opus hoc sculptor Benedictus:

nell'anno 1196 incominciò quest'opera lo scultore chiamato Benedetto. »

Anche qui sia negli storici bassorilievi della porta, nel

cui mezzo è scolpito il nome dell'autore, sia nelle altre decorazioni, che rendono più vago il tempietto, creato dalla fantasia e aggraziato dalla mano dell'Antelamo, apparisce il valente scultore e il sagace architetto, informato perfettamente allo stile lombardo.

Si disputò da parecchi per riconoscere e chiarire in quale parte si trovasse il luogo di Antelamo, che è importante per aver dato a Parma una famiglia di illustri artisti, e a Genova una specie di Collegio di periti, che erano chiamati come arbitri in alcune contestazioni di opere edilizie. La prima volta che presentasi questo nome, scomparso da gran tempo, e senza riscontro in quello di qualsiasi comune o frazione di comune in Italia, è un atto del 713 del re longobardo Liutprando, che sopravvanzò, essendo stato riportato in parte in due atti successivi. Leggesi poi, più tardi, un po' modificato, ma dev'essere il vero, e sarebbe etimologicamente esatto per la ragione topografica, ed è quello di *Antellaco,* cioè *ante lacus* — avanti ai laghi, — che è scritto in una carta di donazione, già da noi citata dell'8 marzo 804, che certi Pietro e Domenico monetarj, cioè zecchieri, fecero di un loro podere detto *Antellaco,* nel *Sepriese,* all'Oratorio di S. Zenone di Campione. Il Sepriese era larga zona di territorio scendente dalla sponda orientale fino all'estremità meridionale del lago di Lugano, e serpeggiante fra i laghetti di Varese, Biandrono, Comabbio e Monate.

Il Conte Giulini aveva notato, che Antelamo doveva essere una Valle verso il Lago Maggiore nel territorio di Como, e ciò deduceva dal testo di un diploma del 24 gennajo 1033 da Basilea dell'imperator Corrado il Salico nel quale si riporta una porzione dell'atto del 713 di re Liutprando, di cui s'è detto. L'erudito Perz nella grande opera *Monumenta Germaniæ* iscrisse un'atto precedente, dell'aprile del 989, dell'imperatore Ottone III, che, prima di Corrado il Salico, richiamava e manteneva in vigore l'atto del re longobardo. Orbene, nella carta di Liutprando rin-

novata da Corrado e da Ottone si enumerano parecchie vaste possessioni, distinte come in gruppi, delle quali il re longobardo faceva, e i due imperatori tedeschi confermavano la donazione al monastero e alla Chiesa di S. Pietro in Ciel d'Oro in Pavia. Rilevasi che queste erano sparse nella Liguria, nel Parmense, nelle terre che ora formano il Canton Ticino, e nella Lombardia. Attenendoci per brevità al solo diploma di privilegio riferito dal Muratori, noi troviamo (12), che l'imperator Corrado, ciò che importa al nostro fine, oltre i molti possessi descritti, concede al monastero « Tutti altresì quei Carpentarj, che lo stesso Santo Luogo ritiene per la Pagina del precetto del nostro antecessore Liutprando nella Valle che si dice di Antelamo, ossia quelli che sono in Besozzolo, con tutti i figli e le figlie, e con tutta la loro agnazione, ecc. » Adunque apparisce da ciò chiaramente, che la Valle d'Antelamo apparteneva al gruppo delle terre concesse nel territorio dell'alta Lombardia al monastero di S. Pietro in Pavia, e secondo si interpreti il *vel eos* nel senso di *anche quelli,* o più logicamente *ossia quelli,* la Valle d'Antelamo doveva stendersi nelle vicinanze di Besozzo, chiamato latinamente *Besozolum* o *Besutium,* fra i laghetti sopra nominati e il lago Maggiore nella direzione di Laveno. Così rimane comprovato che Benedetto da Antelamo e altri di questo nome, che iniziarono una buona scuola di scultura in Parma, prima che Nicola Pisano fosse nato, provenivano dal territorio comacìno. E rimane parimenti comprovato, che dall'agro comense erano scesi a Genova quei maestri di fabbrica, dei quali parlano gli Statuti antichi di quella città, i quali volevano che il giudizio sull'opere, sul valore, e sui compensi, nelle vertenze specialmente per muri divisorî di case attigue e di diverso padrone, dovesse demandarsi a due maestri da Antelamo da scegliersi come arbitri dai magistrati (13). Questo istituto dovette essere antichissimo, imperocchè nei protocolli di maestro Lanfranco del 1181, unici sopravvanzati dell'ar-

chivio genovese di S. Giorgio, si rinvengono i nomi di un *Martino* e di un *Ottobono, Magistri Antelami,* — maestri da Antelamo. — L'istituto durò parecchi secoli; e venne, non ha molto messa in luce (14) una sentenza pronunziata il 27 novembre 1355 dal Collegio dei Giudici di Genova, nella quale viene applicata la testè citata disposizione dello Statuto con una leggerissima e inconcludente variazione nel nome, che è quella di *Anteramo* invece di *Antelamo.*

Apparisce adunque che gli Antelami devono essere considerati non piccolo vanto, in pieno medio evo, del territorio comacìno, e dell' arte comacìna.

Nell' accomiatarci da essi, che forse furono una fraglia o un paratico glorioso delle numerose corporazioni comacìne, piace ripetere poche parole dell'Odorici: « Forse il nostro *Antelamo,* chiamato dal *Laborerium* del Duomo di Parma, abbandonata la terra natale, serbata nel patrio nome l'impronta dell'arte, più nobile per lui di un araldico blasone, qui fondava una scuola, che certo all'età sua non ebbe rivali, e dalla quale potrebbe essere uscito quel Roso di Parma che, nel 1318, scolpiva l'urna del Liucci di Bologna. »

Viene secondo, sebbene dopo un secolo, a decorare la fronte del duomo, un'altro Comacìno, Giovanni Bono da Bissone, che è modesto villaggio posto sulla sponda destra del lago lungo la strada che conduce da Como a Lugano. Questo nome patì qualche storpiatura, imperocchè trovasi scritto *Bissone* e *Biscione* in italiano; *Bixonum, Blixunum, e Biscionum* in latino (15).

Il pronao maestoso coi soliti leoni giacenti e sorreggenti le colonne; e la porta maggiore del Duomo, che è un tessuto di finissimi e vaghissimi ornamenti, con fascio di bastoncini e gole rovescie avvicendati con copia di esili fusti, formanti le due pareti laterali, fino all'arco che si svolge agile e leggiadro al di sopra dei piccoli ed eleganti capitelli, ed è attraversato, secondo la foggia dei coma-

cìni, da un ben lavorato architrave, sono testimonianza sicura ed eloquente della valentia di questo Giovan Bono. Il quale, non è scarso il merito, seppe accordare e armonizzare il suo stile con quello dei vetusti compassi e dei vetusti scalpelli, che precedettero nel corso di più di due secoli la sua opera nell'interno ed all'esterno di quella cattedrale, la quale ha in sè l'impronta di maestosa lombarda fierezza, ed è una delle tante glorie dei Comacìni e dell'Italia.

Il nome dell'autore sta in una epigrafe scolpita in marmo collocata sopra la porta, e fu decifrata dall'erudito Pezzana (16) nel modo che segue: « Nell'anno 1281, nella nona indizione, questi leoni vennero fatti dal maestro Giovanni Bono da Bissone, e nel tempo di Guido, Nicolao, Bernarnardino e Benvenuto nel *Lavorerio.* »

Donde poi venissero, e cosa abbiano operato i nominati Guido, Nicolao, Bernardino e Benvenuto nel *Laborerium* di Parma, non si sa: ma i due primi nomi li abbiamo ritrovati a Corneto e a Toscanella; forse coincide la data, e sono i medesimi uomini dei due luoghi; e appartennero molto probabilmente a una fraglia di vaganti comacìni.

Diremo infine che taluno volle concedere a Giovanni Bono da Bissone soltanto l'opera dei leoni, che è mediocre ma scusata dalla bizzarra forma imposta dalla scuola per quei custodi del tempio, e non quella delle porte e del pronao che è distinta. Leoni e porte, secondo la cronaca del Salimbeni, vennero fatti contemporaneamente; l'epigrafe sta sopra di que' marmi, e sebbene parli soltanto dei leoni, comprende virtualmente anche gli altri lavori che formano un sol gruppo. Così la intendono i migliori critici.

7. — Avanziamoci sino alla Flaminia Modena, colonia prospera sotto i Romani, città intraprendente all'epoca dei Comuni. Qui ci si para innanzi un fatto singolare, più unico che raro, di una famiglia di comacìni, la

quale da padre in figlio, e da agnato in agnato conduce per più di due secoli la fabbrica di quel duomo, dedicato a S. Gemignano, dalle fondamenta sino al vertice, e lo compie e lo adorna.

Anche in Modena erasi risvegliato, come nei più importanti comuni italiani verso il mille, il sentimento e il desiderio di avere una grandiosa Cattedrale, essendosi resa l'antica per vetustà squallida e cadente. Nell'anno 1099 si assembrò il popolo co' suoi sacerdoti e co' suoi magistrati a trattare del come e quando edificare al culto di Dio e a servizio del popolo un tempio più convenevole. Fu deliberato per la spesa e per il danaro; ma non sapevasi donde avere un architetto capace e sapiente. Negli atti della traslazione del corpo di S. Gemignano in Modena, pubblicati dal Muratori, si legge (17): « Adunque nell'anno 1099 dagli abitanti di detta città venne domandato, dove si potesse trovare l'architettore di tanta opera, l'edificatore di tale costruzione; e finalmente colla grazia di Dio fu ritrovato un certo uomo di nome Lanfranco mirabile costruttore, con il consiglio del quale si incominciò la fondazione di quella basilica. » Ecco in concise e semplici parole il ritratto vivo e parlante di una città italiana di que' tempi: tutto il popolo si commuove e si agita per avere una decorosa cattedrale; è in apprensione e fa indagini per procurarsi un distinto artefice, il quale corrisponda a' suoi vasti pensieri e a' suoi volonterosi sagrifici; e quando lo si rinviene è una grazia di Dio; l'inno del ringraziamento suona sulla bocca della popolazione.

Chi fosse e donde venisse questo maestro Lanfranco nessuno lasciò scritto. Parrebbe che dovesse essere dell'alta Lombardia, dove il nome di Lanfranco era frequente; forse era lo stesso bravo artefice, maestro Lanfranco da Ligurno, che architettò e scolpì nel chiostro di Voltorre presso il laghetto di Varese, nella terra degli Antelami. La serie de' suoi successori, tutti comacìni, e di terre prossime a Ligurno, e certa somiglianza di stile fra le orna-

ture del portico e colonnato del chiostro di Voltorre, e qualche parte la più antica del S. Gemignano, nella quale vedesi già l'innesto del gotico col lombardo, darebbe forza e consistenza a questa ipotesi. Amico Ricci, modenese, storico dell'architettura, vaglia le diverse opinioni, conchiude, e scrive (18): « Riassumendo queste opinioni non ci pare inverosimile, che Lanfranco derivasse da una di quelle terre del Comasco così copiose a que' tempi di costruttori, ed il suo nome affatto lombardo lo rende anche più probabile. »

Questa probabilità diviene quasi certezza, quando si ponga mente a un documento curioso, pubblicato dal Tiraboschi nel suo *Codice Diplomatico,* in aggiunta alle memorie storiche di Modena. È una convenzione o contratto, dell'anno 1244, fra il massajo ossia amministratore della fabbrica del Duomo di Modena, e un Enrico da Campione dell'episcopato di Como, con il quale ad esso Enrico figlio del maestro Ottaccio, e a suoi discendenti in perpetuo, come già prima a' suoi progenitori, e con contratto speciale a un maestro Anselmo, venne affidato l'incarico dei lavori di quel Duomo. Giova trascrivere quell'atto, rinviando chiunque voglia leggerlo nell'originale latino al Tiraboschi (19) « Nel nome di Cristo, nell'anno della sua natività 1244, indizione seconda, nel giorno di mercurio, ultimo del mese di novembre. Essendo che fra ser Alberto una volta massajo dell'opera e della fabbrica modenese, e il fu maestro Anselmo da Campione nel vescovado di Como *(magistrum Anselmum de Campilione, Episcopatus Cumani)* si fosse fatto un Contratto, pel quale esso maestro e i suoi eredi in perpetuo dovessero lavorare in detta Chiesa di Modena e ricevere ciascun giorno, lo stesso maestro e qualunque altro maestro suo discendente, sei imperiali nei giorni di maggio, giugno, luglio e agosto, ma in quelli degli altri mesi soltanto cinque imperiali per la loro ricompensa e il loro lavoro: Ser Ubaldino, ora amministratore di detta fabbrica, vedendo e considerando, che il detto

Beneficio ossia mercede non sembra bastare secondo il corso di questo tempo e dei tempi successivi; avuta la deliberazione e il consiglio con il signor Alberto venerabile Vescovo e con il signor Giovanni Arciprete di Modena, ad istanza e preghiera di maestro Enrico, figlio del maestro Ottaccio, il quale fu figlio di Anselmo prenominato, in presenza de' predetti signori Vescovo e Arciprete, e degli altri infrascritti testimoni, promise e convenne che al medesimo maestro Enrico per sè e pe' suoi figli eredi, e per maestro Alberto e maestro Jacopo suoi zii paterni *(patruis suis)* e i figli e eredi e successori degli stessi debbasi dare di più a essi e ai detti figli e loro successori, che saranno maestri di quell'arte *(qui magistri fuerint hujus artis)* otto imperiali per qualunque giorno nel quale avranno lavorato dalle calende di aprile fino alle calende di ottobre. Negli altri giorni poi degli altri mesi nei quali avranno ivi lavorato a volontà del massajo di detta fabbrica, abbiano e debbano avere soltanto sei imperiali avendo nulladimeno il vitto dallo stesso massajo tanto nei giorni festivi, come negli altri siccome erano soliti fin da principio percepirlo e averlo. Che se avranno condotto altri maestri competenti e necessarî alla detta opera a volontà del sovrascritto massajo, questi debbano avere sette imperiali per ciascun giorno dalle dette calende d'aprile fino alle stesse calende dell'ottobre, ma negli altri giorni degli altri tempi soltanto cinque imperiali. E se saranno scolari, i predetti figli e successori di maestro Enrico, di maestro Jacopo, e di maestro Alberto, e anche gli altri che avranno condotto, essi debbano avere nel primo anno cinque imperiali dalle calende di aprile alle calende di ottobre, ma negli altri giorni degli altri mesi soltanto quattro imperiali. Di questo accordo e patto furono scritti due istrumenti di ugual tenore.

Fatto nella Canonica di Modena: intervennero testimonj ecc., ecc. »

Il Tiraboschi fa seguire a questa pubblicazione le seguenti parole: « Nella Biblioteca Modenese avevo con-

getturato, che quell'Arrigo Campionese, il quale l'anno 1322, terminò la fabbrica della gran Torre del Duomo, e lavorò il Pulpito di marmo nella chiesa medesima, fosse da Campione, luogo presso Lugano, nella Diocesi di Como. La mia congettura è ora stabilita da questo documento da cui si prova, che il primo di questa famiglia venuto al servizio della fabbrica di S. Gemignano fu un Anselmo *de Campilione Episcopatus Cumani:* che egli aveva avuto un figlio detto Ottaccio, e che da lui era nato Arrigo, che in quell'anno 1242 serviva nel medesimo impiego, ed è probabile ch'ei fosse l'avolo dell'altro Arrigo, che viveva nel 1321, e in tal modo veggiamo questa famiglia continuare almeno per due secoli al servizio della Cattedrale (20).»

Peccato che siasi spersa la convenzione fra maestro Anselmo e Ser Alberto, e non sia citata nella nuova la data della convenzione precedente; imperocchè forse prima di Anselmo si scoprirebbe il nome di Lanfranco, e il primo anello di una catena che da costui, ossia dal 1099, discende fino al secondo Arrigo, ossia a dopo il 1322.

Intanto abbiamo architetti e scultori certi nel Duomo di Modena: un'Anselmo da Campione che fa un contratto di prestar l'opera sua, non si sa in qual'anno; un Ottaccio, di lui figlio, che rinnova, morto il padre, la convenzione stessa in testa sua; poi un maestro Enrico, che, nel novembre 1244, passato all'altra vita il padre Ottaccio, stipula, migliorando i patti, una convenzione a nome suo, e per i suoi figli eredi, e per i due suoi zii paterni maestro Alberto e maestro Jacopo. Dopo questo documento non ne conosciamo altro, che si riferisca alla famiglia precitata e ad altri maestri campionesi, sino all'anno 1322, cioè 78 anni dopo, nel quale abbiamo un'iscrizione, che ancora esiste, scritta in semibarbaro latino, la quale sta sulla cornice del pergamo del duomo, e dice: che Tomasino di Giovanni, massajo del S. Gemignano fece fare con il ferro quel Pulpito, e fece fare altresì la Torre — *turrem quoque fecit nitere* — per opera di Enrico scultore Campio-

nese — *actibus Henrici sculptoris campionensis.* — Certamente costui non poteva essere l'Enrico che stipulava l'atto del 1244: ma l'avere il nome medesimo d'Enrico, e l'essere Campionese fa credere che egli discendesse dalla famiglia di Ottaccio e di Anselmo.

Quale sia il merito che spetta a ciascun artefice, da Lanfranco del 1099 a Enrico del 1322, è impossibile sentenziare. Il Ricci che con maggiore precisione cronologica e con migliore critica discorre del principale monumento del suo paese, attribuisce il concetto fondamentale del duomo a maestro Lanfranco, che s'attenne allo stile lombardo introducendovi tuttavia qualche motivo dell'incipiente stile gotico. « Siane prova di ciò, egli scrive, la galleria praticata nella facciata nella grossezza del muro fatta ad archi sostenuti da piccole colonne, la quale circonda l'intero edificio sull'esempio del S. Michele di Pavia. Quindi nel propileo o vestibolo fece risplendere il concetto, che universalmente presentano i templi dell'età precedenti, foggiandolo sopra colonne insieme annodate, le quali poggiano il plinto comune sul dorso di due leoni, mentre il fondo del vestibolo porge a guisa di prospettiva archi semicircolari sostenuti a que' tempi da nude colonne, e in appresso sostituite per opera di Anselmo da graziose ed esili colonnette profuse di ornati ed arricchiti di ogni maniera d'intagli, squisitamente finite nelle più minute parti, e due formano una specie di recesso, il quale gradatamente va restringendosi fino alla porta. »

È vero che quella cattedrale non è molto ampia, e che essendo chiusa all'esterno in una parte da casupole deformi, non può fare di sè la più bella mostra. Ma la severità del suo aspetto, la scarsità della luce che penetra dai lunghi e ristretti finestroni, la cupezza delle arcate e delle vôlte, l'arcaica forma di molte sculture, quei singolari leoni che vegliano all'ingresso del pronao e ai cancelli della gradinata che conduce nella fosca cripta o chiesa sotterranea, il tutto ben conservato nella sua forma an-

tica e primitiva; fanno sicuramente del Duomo di Modena uno dei monumenti più curiosi e più preziosi, che esistano in Italia, e grandemente onorano l'arte e la scienza dei vecchi Comacìni.

Buona parte dei lavori scultorî della facciata devono essere ascritti a merito di Viligelmo ossia Guglielmo del secolo XII, della famiglia certamente dei Campionesi, come lo erano tutti quelli che ivi lavoravano, maestri in muratura, lapicidi, e architetti; e come ce lo accenna l'iscrizione posta fra i bassi rilievi della facciata, la quale rivolge dolci parole a Guglielmo: — *Inter scultores quanto sis dignus honore — Claret scultura nunc Viligelme tua* — che suonano in italiano: di quanto onore tu sia degno fra gli scultori, si fa chiaro, o Guglielmo, per questa tua scultura.

Coronò più tardi l'opera e sollevò il merito dei Campionesi in Modena l'Arrigo o Enrico, che nel 1322 intagliava nel marmo i bei fregi e gli altri pezzi eleganti, che compongono l'ambone del Duomo e conduceva a compimento la gran torre, detta la *Ghirlandina,* alta 102 metri sulla quale si posa e si aggira l'occhio con compiacenza.

Cotesta opera, che accoppia la solidità colla eleganza, era finita, prima che Giotto ideasse il suo campanile di Firenze: Giotto o chi per esso vinse Enrico nella purezza del disegno, e nella varietà, combinazione e distribuzione dei colori; ma Enrico lo precorse nel concetto, e gli è per lo meno emulo nella gloria. Quella torre divenne anche storica, per avere in essa i Modanesi racchiusa la famosa Secchia, rapita nel 1325 ai Bolognesi, ciò che fu causa di tante ire e baruffe fra le due città rivali e porse argomento al bizzarro poemetto eroicomico, *La Secchia rapita* del Tassoni.

Un atto notarile del 7 Gennaio 1261 pubblicato dal Tiraboschi (21) ci informa che presso il Duomo eravi « la casa nella quale si intagliano le pietre per la fabbrica di esso » ed eravi « un porticato fra la chiesa e la torre, che

non doveva essere levato o mutato »: il che vuol dire, che, come a Cremona, e a Parma esisteva anche in Modena il *Laborerium*.

8. — Con breve cammino siamo da Modena a Ferrara. Questa città ci ricorda subito la pomposa e gaia Corte di Casa d'Este; le figure dell'Ariosto, del Guarini, di Torquato Tasso, che vi poetarono; della Parisina ricordata dal Byron, e della Lucrezia Borgia difesa dal Gregorovius, che vi morirono; e di Fra Gerolamo Savonarola che vi ebbe nascita.

Là dentro sorge la cattedrale di S. Giorgio, rimodernata da non molto con stile buono, ma affatto discorde dal primitivo. Quanto di antico ancor rimane, sta al di fuori del tempio; si mostra nella facciata, nelle pareti laterali sino al fastigio, ed è il meglio che là ci sia. Le basi esterne di marmo sono ben ideate e lavorate; le fughe degli archi e delle colonnine, che scorrono da cima a fondo, rassomigliano a quelle del S. Gemignano di Modena e del S. Zenone di Verona; sono di buon disegno e grazioso effetto. Le moderne innovazioni fatte al di fuori nella parte più alta non hanno anima, e non ridestano verun piacevole sentimento, e lasciano considerare la grande superiorità dei vecchi artisti.

La facciata di mezzo rimasta qual'era, ritagliata, lussureggiante, piace e ricrea. È tutta di marmi a più colori, divisa in tre compartimenti uguali con doppio corso di pilastrini binati che vanno dal basso all'alto, terminano con venustà e semplicità, e fiancheggiano le tre cuspidi di finimento alla facciata. Questa come dividesi in tre campi nel senso verticale, così si partisce in tre piani nel senso orizzontale. Vi è bizzaria ma regolarità in ogni spazio: un'ammasso di colonnine e archetti compongono le finestre, le terrazze, le loggette: le ornature a figure intere o a mezzo rilievo, a fiorami, a trafori sono le più svariate e fantastiche.

Tre sono le porte d'ingresso, due più piccole ai lati,

di un disegno corretto; più grande è la terza che sta nel mezzo ben lavorata e storiata, somigliante a quelle del duomo di Modena e del S. Zeno di Verona, che sono quasi contemporanee, e del duomo di Parma, e della Santa Maria Maggiore di Bergamo, che vennero poi.

Il vestibolo è formato da quattro colonne, e custodito da quattro leoni rossi, uno dei quali tiene fra le zampe un agnello, l'altro una serpe. Un quadrato di marmo istoriato sta al disopra dell'arco del vestibolo; e sopra di esso si eleva una specie di piramide o cuspide, che si prolunga fino al terzo campo, e rompe l'ultima corsia e si ferma a un occhio o rosone, che tramanda pallida luce dentro il tempio.

Le tradizioni storiche ci fanno sapere che la parte inferiore della facciata principale, e le parti antiche delle due facciate laterali hanno una data di poco posteriore al 1103, come dice un'iscrizione incisa sull'arco della porta principale. Il S. Giorgio di Ferrara sarebbe quindi posteriore soltanto di quattro anni al S. Gemignano di Modena, con il quale, dice il Dartein, ha perfetta somiglianza, perfino nei dettagli delle forme (22).

Poco si sa degli architettori e scultori di quel prezioso monumento: ma lo stile è lombardo, e indica la patria e quasi i nomi degli autori. Lo scomparto architettonico; quelle loggette e quei terrazzini; la configurazione e gli intagli delle porte e del vestibolo; quelle colonne di sostegno e que' leoni con i segni simbolici convenzionali, sono imitazioni e ripetizioni dei Lavorerî delle vicine città di Modena e di Parma, e della propagata Scuola comacìna. E del lavoro comacìno ci offre guarentigia una epigrafe in mosaico, che si conserva, ove è scritto:

« *Il mille cento trempta nato*
Fo' questo templo a Zorzi consacrato
Fo Nicolao scultore
E Glielmo fo lo auctore. »

Chi non vede e chi non sente, che questo maestro Guglielmo o Viglielmo è quello stesso, che in quei tempi era chiaro e degno di onore in Modena *(dignus honore claret)*, come dall'epigrafe dianzi ricordata? e che maestro Nicolao scultore deve essere della stessa famiglia o associazione dei Campionesi? Incontrammo un Nicolao a Parma, e altro a Corneto e a Toscanella.

Ma un'argomento valido e speciale per l'affermazione dell'intervento dei maestri nostri a Ferrara si ha in un'altra iscrizione, conservata in copia manoscritta, che era posta nel Duomo in mezzo ad alcuni bassorilievi, e dice: « *Da Meo di Checco e da Antonio di Frix. da Como* (23). » Il nome di Frix. è abbreviazione certa di *Frixonus* o *Frisone*, che ritroveremo, due secoli dopo, in Milano in uno dei primarî architetti del Duomo di questa città, *Marco de Frixone da Campione;* e, dopo un'altro secolo, nella medesima Ferrara.

Qui intanto occorre spontaneo il pensiero, e naturale viene la domanda: quel Viglielmo o Guglielmo, che era chiaro artista nel secolo XII in Modena, che architettava il Duomo di Ferrara nel 1136, non potrebbe essere quel medesimo Guglielmo, che poi nel 1174, vecchio di età, di scienza e di esperienza, innalzava la Torre pendente di Pisa in compagnia del Bonanno, che il Cicognara ascrive fra i maestri lombardi? La lode pubblica che si dà a Guglielmo sulla facciata del Duomo di Modena, l'attestazione pubblica che il Guglielmo fu l'autore del S. Giorgio di Ferrara, inducono facilmente a credere, che egli oriundo dalla tribù dei Campionesi, dominatrice dell'arte edilizia sulle due sponde della valle del Po, siasi occupato, e siasi elevato con gran plauso in Modena, in Ferrara e in Pisa.

9. — Tragettiamo dalla destra alla sinistra sponda del Po, e scendiamo alla città di Antenore il profugo di Troja. A questa sede diede gran rinomanza il grande storico Tito Livio, che vi ebbe la vita negli ultimi anni della repubblica romana: e S. Antonio il taumaturgo che vi ar-

rivò verso il 1220 dalla nativa sua Lisbona, e vi fondò un nuovo Ordine di frati, detti minori Conventuali, della specie presso a poco di quelli che pochi anni prima il serafico S. Francesco aveva introdotti in Assisi.

S. Antonio fece dimenticare l'origine sua da Lisbona, e s'ebbe la sua appellazione da Padova, ove passò parecchi anni fino alla morte avvenuta nel 1231, e dove attrasse numerose turbe di genti, e molto danaro colle sue prediche, i suoi istituti e i miracoli.

Il popolo riconoscente e l'Ordine devoto dei religiosi si risolsero presto di elevare un tempio nel quale decorosamente riposassero le ossa del Santo, e accorressero i fedeli a implorar grazia e recar doni. Si incominciarono i lavori di una Basilica, che mal diretti andarono a male: nel 1265 si venne a una costruzione o ricostruzione di essa, come apparisce da autentico documento, ossia da una deliberazione del Comune, che assegnava L. 4000 all'anno per edificare e rinnovare la Chiesa fin chè fosse rifatta e compita « *in ecclesia ædificanda et reficienda donec refecta fuerit et completa* (24). » L'edificio fu terminato nel 1307, meno la cupola sopra il coro che è di più di cent'anni posteriore. Il Vasari attribuisce il disegno del S. Antonio, perchè bellissimo, a Nicola Pisano: ma parecchi scrittori, da ultimo il Selvatico, dimostrarono all'evidenza, che Nicola non ebbe nulla a che fare e a che vedere con quell'insigne Tempio. « Dimostrato senza fondamento che il S. Antonio sia stato disegnato da Nicola, scrive egli (25), rimane che s'indaghi chi potesse essere l'autore della magnifica basilica, e a qual sistema di architettura essa veramente appartenga.

» Alcuni brani di testamenti riportatici dalla diligenza del P. Gonzali, ci provano che nel 1263 nell'undici maggio, lavoravano nella chiesa come *murarii*: — un Egidio quondam Magistri Gracii, un Ubertino q. Lanfranco, un Nicola q. Giovanni, un Pergandi q. Ugone, da Mantova. E nell'anno susseguente, erano pure occupati nella costru-

zione del tempio, un Benedetto da Verona che abitava in contrada della Rovina, ed un Zambono da Como, i quali avevano a compagni di lavoro alcuni fra i monaci del convento.

» Io son quindi d'avviso, prosegue, che se nessuno di questi fu il vero architetto, tutti però fossero i costruttori di un disegno già prefissato dai monaci stessi sulle norme prescritte dal loro Ordine.... Era quello il tempo in cui alcuni monaci, quelli di S. Francesco e di S. Domenico si consacravano agli studî dell'architettura e si collegavano alle Maestranze di costruttori, fiorentissime al di là dell'Alpe, a Strasburgo, a Vienna, a Zurigo, a Colonia, e qui in Italia in Como, patria gloriosa di quei Maestri Comacìni, i quali per tre secoli, dall'XI al XIV, eressero le più belle fra le nostre chiese....

» Dagli argomenti premessi, e meglio dall' esame delle magnifica mole pare poi che si possa, non senza qualche buona ragione, congetturare ch'essa sia stata imaginata da qualcuno de' monaci sulle norme adottate allora per le fabbriche sacre dei Minori Conventuali, e che a costruttori della medesima fossero chiamati capimastri affigliati alla celebre Maestranza de' Maestri Comacìni, i quali se non erano tutti di Como, appartenevano però alle città lombarde....

» Rispetto allo stile di quella grandiosa fabbrica, pare si possa affermarlo un misto di lombardo, di toscano, di archiacuto e di bizantino, quasi chi dicesse uno stile di transizione, quale veramente prendeva piede nell' alta Italia verso la metà del secolo XIII. — In effetto sentono del lombardo e le fascie longitudinali, e gli archetti emisferici che costituiscono le esterne cornici, e le grandi masse laterizie di muro, e le bifore arcate in semicerchio, e le gallerie praticabili sulla facciata, e all' interno dell' abside che rammentano quelle di S. Flaviano a Montefiascone, e delle cattedrali di Ferrara e di Piacenza, di Modena, di Orbetello, ecc., tutte erette secondo lo stile dei

Maestri Comacìni, che appunto or suol chiamarsi lombardo. »

Sarà che frati si occupassero di costruzioni e di architetture; ciò non può impugnarsi. Alberto magno, domenicano, maestro di S. Tomaso d'Aquino, fino al 1223 insegnava pubblicamente in Padova, e dettò un trattato intorno alla *Prospettiva.* In una cappella del tempio di S. Francesco in Lodi vi è un dipinto il quale rappresenta S. Bernardino in atto di dirigere una schiera di fraticelli occupati nella fabbrica di un convento, e accanto vi è la scritta (26); « in qual modo nell'edificazione di un monastero Bernardino esortasse i suoi fratelli. »

Ma non è men vero che muratori, scarpellini, legnajuoli, architetti laici si mescolassero coi religiosi nel disegnare, dirigere e condurre le costruzioni. Maestro Gio. Bono da Como nel 1264 insieme con altri murarî lombardi era occupato nella fabbrica del S. Antonio, il che sta a provare, come osserva il Selvatico, che le maestranze dei comacìni prestavano facilmente l'opera sua alle communità tanto religiose che civili, e le une alle altre davano reciproco soccorso.

10. — A Padova dovremo ritornare: ora facciamo una breve seconda visita a Venezia, nella quale più innanzi mutati i tempi e modificate le arti, ci farà di mestieri di trattenerci un po' più a lungo. L'oggetto di questa nostra visita è di riconoscervi un bravo artista della metà del 1100, il quale uscì dalla progenie dei Comacìni, e recò a sè e al suo paese molto onore. Il Vasari (27) non contradetto da' suoi chiosatori, nè dai critici dell'arte, dice che al tempo di Domenico Morosini, doge di Venezia, capitò in quella città un maestro Buono, del quale confessa non sapere nè la patria nè il cognome, imperocchè egli stesso pur facendo memoria di sè in alcuna delle sue opere, non pose altro che semplicemente il nome. Il Vasari mette questo Buono per *primo* nel novero degli *alcuni di spirito più elevato,* i quali incominciarono allora a nascere, e che

se non trovarono, cercarono almeno di trovar qualche cosa di buono. Prosegue il Vasari e dice, che questo Buono, « il quale fu scultore e architetto, fece primieramente in Ravenna molti palazzi e chiese ed alcune sculture negli anni di nostra salute 1152: per le quali cose venuto in cognizione, fu chiamato a Napoli, dove costruì due edifizî che furono finiti da altri, Castel Capuano e Castel dell'Uovo; e dopo, sempre sotto il Dogato del Morosini, fondò il campanile di S. Marco con molta considerazione e giudizio, avendo così bene fatto palificare e fondare la platea di quella torre, ch'ella non ha mai mosso un pelo, come aver fatto molti edifizî fabbricati in quella città, innanzi a lui, si è veduto e si vede. » Il Vasari, il quale disse a ragione o a torto, che a questo Buono deve attribuirsi la fondazione del Campanile di S. Marco, errò nell'assegnare ad esso altre opere del Palazzo Ducale di Venezia che furono posteriori di due secoli, e appartengono a un'altro Buono, forse suo discendente, ma pare rettamente parli allorquando ci informa, che quel primo Buono fu condotto dagli Aretini nella loro città, e fece l'abitazione vecchia dei signori d'Arezzo; cioè un palazzo *della maniera de' Goti,* ed appresso a quello una torre per la campana, e che andò pure in Pistoia, dove, come vedremo, fece altre opere belle che rivelano il molto suo studio e lo spirito elevato.

Siccome grandissimo per que' tempi fu il merito di cotesto Buono, il quale venne chiamato a dar prove del suo ingegno in Ravenna, in Venezia, in Arezzo ed altri posti, dove era facile il confronto e il giudizio, perchè stavano sott'occhio a tutti, a breve distanza, monumenti di gran pregio antichi e moderni; e siccome grande è la confusione degli scrittori nel parlare o conghietturare della patria di questo Buono o Bono: così non parmi inopportuno spendere poche parole intorno a lui. La famiglia dei Buono presenta anch'essa un fenomeno di vitalità e d'ingegno, pari se non superiore a quello delle famiglie degli Adamo d'Arogno, degli Antelami del Seprio, dei

Campionesi di Modena e di Bergamo. Quel nome spunta nel 1100, ricomparisce nel 1200 e nel 1300; risplende nel 1400, e continua a mandare qualche luce nel 1600, e fino al 1730 dopo il qual' anno tramonta, e si spegne come famiglia di artisti.

Il Muratori nella sua opera *Rerum Italicarum* riporta e chiosa un poemetto, già da noi indicato, e scritto nella prima metà del 1100 in versi rozzi, ma pieni di sentimento patrio; intitolato: — *De Bello Mediolanensium adversus Cumenses* — Della Guerra dei Milanesi contro i Comensi. —

Non è inutile ricordare col Muratori che la parola *Cumanus* invece di *Comensis,* ossia Comense o Comasco, e la parola *Cumæ* per *Comum* ossia Como la si incominciò a scrivere nell' età di Liutprando re dei Longobardi, trovandosi in un documento firmati i Vescovi di Como e di Pavia colle parole *Episcopus Cumanus* e *Episcopus Papiensis* (28) e fu solita ad essere usata dai notai fino al passato secolo.

Negli statuti dei Consoli di Como del luglio 1281 non si usano altre parole se non quelle di *Cumæ, Cumarum, de Cumis, Civitas Cumana, Populus Cumanus,* e via dicendo (29).

Ebbene l'anonimo Cumano, il quale dice di voler scrivere la guerra combattuta fra Como e la superba Milano, che durò 10 anni come quella di Troja, nel proseguimento del suo carme ricorda nomi di paesi, ove avvennero delle pugne, e di capitani e soldati, che furono i più valenti.

Proprio fra coloro che più si distinsero nelle armi, il Cumano cita un Giovanni di cognome Buono, da Vesonzo, frazione di Castiglione di Vall' Intelvi, che prese parte a una spedizione contro la rôcca di S. Martino sul lago di Lugano (30).

Il Muratori in una nota al poemetto del Cumano osserva che *Inteluum* è lo stesso che *Interluum,* ossia *Vallis Interluina,* che distendesi da Argegno sul lago di Como fino ad Osteno nel piccolo golfo di Porlezza sul lago di

Lugano. In altra nota soggiunge: « Gli abitatori di quella Valle furono sempre dediti alle arti liberali della pittura, della scultura, della architettura come lo sono ancora al presente, e fra essi fiorirono uomini celeberrimi. »

Non crediamo dopo ciò di andar errati coll'ascrivere alla famiglia di questo Giovanni Buono o Bono e alla Val d'Intelvi il maestro Buono, del quale parla il Vasari; forse l'artista che architettava e scolpiva nel 1152 in Ravenna, e nel 1166 in Pistoia, era figliuolo del soldato che dal 1118 al 1128 combatteva a favor di Como. Un Giovanni Bono da Bissone attiguo alla Val d'Intelvi abbiamo incontrato a Parma, altri artefici valorosi di quella remota età collo stesso cognome, derivanti da que'luoghi incontreremo. Il silenzio o l'ignoranza stessa del Vasari e degli altri storici intorno alla patria di maestro Buono è argomento di prova che essa doveva essere qualche paesello lontano e oscuro da non essere da nessuno conosciuto, come Vesonzo in Vall'Intelvi.

11. — Qui poniamo fine a queste prime escursioni, e alle osservazioni sui maestri lombardi e sull'architettura lombarda: ci sarà d'uopo di ritornare sul vasto tema. Intanto lasciamo un saluto a que' vecchi maestri considerati nelle leggi longobardiche, erranti per tutta Italia, migranti all'estero, pieni di intelligenza, di attività, e di fede. Un saluto speciale mandiamo ai maestri di Arogno e di Campione, i cui nomi compariscono nel Duomo di Trento, nelle Cattedrali di Bergamo, di Cremona, di Parma, di Modena, di Ferrara. Dovremo questi e i loro prossimi incontrare e riverire fra le più imponenti edificazioni e le produzioni artistiche più preziose. Quasi a ricordo del passato e ad accenno per il seguito riportiamo due epigrafi che ancor esistono in Campione, scritte in latino, in caratteri semigotici, che perciò diamo tradotte. La prima sta al di fuori dell'antica e ricostruita chiesa di S. Pietro: — Nel nome di Dio, così sia. Nel 1326 quest'opera fece fare Jacopo dedicata a S. Pietro di Campione

(de Campilione). — L'altra sta nella solitaria chiesa di S. Maria de' Ghirli o delle Rondini: — Nel 1400 questa opera fecero fare gli scolari di S. Maria de' Ghirli, ed altre singole persone di Campione (de Campilio) coi danari delle limosine attribuite alla stessa chiesa, maestro Lanfranco e il di lui figlio Filippolo de' Veri dipinsero in quel millesimo, terminarono il 23 Giugno. —

Nelle due epigrafi vi sono tre nomi, Jacopo, Lanfranco, e Filippo, che i Campionesi imposero spesso ai loro figli, e furono raccomandati con onore nella Storia dell' Arte. Questi tre nomi, e quelli di Marco e di Lorenzo ci verranno presto sulla penna.

NOTE

(1) *Le Arti del Disegno in Italia:* parte II, medio evo.

(2) Nel periodico *Arte e Storia* di Firenze, N. 14, 16, 18, 19.

(3) *Storia della Città e Chiesa di Bergamo*: Tomo III, Lib. X.

(4) Ibid: *Dicta ecclesia fundata fuit anno Dominicæ Incarnationis millesimo centesimo III gesimo septimo sub. dom. Papa Innocentio II, sub Episcopo Rogerio, Regnante Rege Lothario, per Magistrum Fredum.*

(5) Aguillon Cesare da Monza pubblicò i documenti manoscritti e il contratto della fabbrica. Vi si legge: 1348, 18 julii, indictione prima *in burgo Bellano.... Magister Johannes filius quondam magistri Ugonis de Campilione et magister Antonius filius quondam Jacobi de Castellatio de Pelo Vallis Intelvi, et magister Comolus filius quondam magistri Gufredi de Hosteno plebis Porleciæ, qui omnes tres magistri de muro et lignamine laboraverunt ad laborem Ecclesiæ novæ, ecc.*

(6) Grasselli; *Guida Storico Sacra di Cremona.*

(7) Vairani; *Inscriptiones Cremonenses*, e Grasselli *come sopra.*

(8) *Abbecedario Biografico de' Pittori, Scultori ed Architetti Cremonesi,* Milano 1827, sotto il nome di Bragerio.

(9) Affò: *Storia di Parma,* Tomo III, pag. 14. Muratori: *Antiq. Ital. medii Ævi,* Tom. IV, Diss. 4, pag. 485.

(10) *Borgo S. Donnino e il suo Santuario:* 1881, pag. 59 e 112.

(11) *La Cattedrale di Parma.*

(12) Muratori — *Antiquitates Italicæ Medii Evi:* Dipertatio XI — pag. 597-98 — Mediolani, MDCCXXXVIII — Ex Typographia Societatis Palatinæ: « *Corradi I Imperatoris Privilegium confirmatorium omnium Jurium Monasterii Ticinensis Sancti Petri, quod appellatur in Cœlo Aureo — Anno 1033 — ....Hac igitur nostra preceptali auctoritate omnes predictas Cortes et loca, divinorum memores preceptorum, jam dicto Cœnobio, ejusdemque loci abbati, vel Cuicumque pro tempore inibi presidenti confirmavimus et confirmamus. Omnes insuper illos Carpentarios, quos ipse Sanctus Locus per pre-*

cepti possidet Paginam tempore antecessoris nostri Liudprandi in valle quæ dicitur Antelamo, vel eos qui sunt in Besozolo, cum filiis filiabusque, agnationeque cuncta eorum, ut tempore opportuno inibi deserviant ipsi et posteri eorum absque ulla retractatione perpetualiter, ecc. »

(13) Lib. VI, capit. 13: *arbitrio duorum magistrorum antelami, sen fabrorum murariorum eligendorum per magistratus.*

(14) Odorici, come sopra.

(15) *Dizionario Storico,* ecc., *del Canton Ticino,* di Gian Alfonso Oldelli.

(16) Storia di Parma, Tomo I, Appendice, pag. 43: « In *millo ducto octuago pmo indicione nona facti fuere leones per magistrum iannebonum d. bixono et tpore ghidi nicolay bnardini et bevenuti d. Laborerio.* »

(17) *Anno itaque MXCIX ab incolis præfatæ urbis quæsitum est, ubi tanti operis designator, ubi talis structuraæ edificator inveniri posset; et tandem Dei gratia inventus est vir quidam nomine Lanfrancus mirabilis ædificator, cujus consilio inchoatum est ejus basilicæ fundamentum.*

(18) Vol. I, nota 32.

(19) *Memorie storiche di Modena,* Vol. V, Codice Diplom., pag. 23.

(20) *Ibidem:* Nota N. 1 al documento del Nov. 1244.

(21) *Memorie storiche Modenesi col Codice Diplomatico,* ecc. Tomo V. Docum. 897, anno 1261, pag. 62.

(22) Dartein, *come sopra,* nota a pag. 434.

(23) Cittadella: *Memorie di Ferrara.*

(24) Gonzati; *Basilica di S. Antonio,* Vol. I. pag. XII.

(25) *Guida di Padova* di Pietro Selvatico; Padova, Tipog. Sacchetto 1869, pag. 36.

(26) *Artisti Lombardi del secolo XV,* di Michele Caffi — *qualiter in ædificatione monasterii Bernardinus fratres hortatus fuerit.*

(27) Vita di Arnolfo da Lapo, pag. 271.

(28) Giulini, *Città e Campagna di Milano,* Vol. I, pag. 184.

(29) *Historiæ Patriæ Monumenta — Leges Municipales* — Tomo II, — Augustæ Taurinorum, an. 1876.

(30) Verso 636 e seguenti:

« *Inteluum* scandunt et amicos insimul addunt....
» . . . . veniunt properantes
» Artificesque boni nimium satis ingeniosi;
» Strenuus inter quosque rogatus adesse *Joannes*
» Quique *Bonus de Vesonzo cognomine dictus.* »

CAPITOLO V

DIFFUSIONE DI MAESTRI LOMBARDI DAL 1000 AL 1400 DA BOLOGNA ALL'APUGLIA

1. — Dalle vette dei monti donde scendono la Macra verso il Tirreno, la Trebbia e il Taro verso l'Adriatico, e dalle rôcche di Compiano e del Bardone sino alle rupi di Canossa, e a Bologna; ovunque nereggiano le ruine di costruzioni, che nell'età medioevale vi avevano fatte i maestri comacìni, come gli uccelli migratori i loro nidi. Non importa trattenerci fra quelle pietre, che mostrano le traccie del lombardo stile, ma non ci danno nessun nome: noi dobbiamo aprir l'ali a rapido volo; trascorrere dall'etrusca Felsina al semi ellenico Piceno, guardando fino alla Magna Grecia; discendere nella contermine Umbria; di là, per ragione cronologica, passando da Arezzo, spingerci a Pistoja, a Lucca e Pisa; e, ancora per ragione cronologica più che per quella storica, risalire alla tosca Siena e all'umbra Orvieto. Questo è l'indice del nostro viaggio, che faremo in tre riprese: noteremo quanto vi è di più interessante nei diversi luoghi in relazione coi maestri nostri comacìni o lombardi, e la nostra storia scorrerà più facile e più breve.

Bologna fu antica sede di Lombardi: colà fino dal 1170 esisteva una loro unione o società detta militare, che nel 1287 rifece il suo Statuto (1), ed ancora è in vita, e per più di 700 anni di seguito tenne stanza nella chiesa di Santo Stefano, dove fino ad oggi ha il suo ritrovo in una sala, al di sopra della quale sta scritto: — *Nobilis Lombardorum militaris societas erecta MCLXX.* —

È degna di considerazione questa chiesa formata da un gruppo di sette chiese di sembianze differenti una dall'altra, cui stanno intorno un portico, un cortile, e una facciata laterale di vecchio monastero. In uno di que' tempietti, nel centro dell'edicola, in una specie di tabernacoletto riposa il corpo di S. Petronio, patrono di Bologna, e in altro consimile il capo di S. Frediano, uno dei protettori della Flavia Lucca. In quell'agglomerato di edifizî e fra gli avanzi di essi, che furono risparmiati dalle devastazioni d'ogni maniera, sono visibili le traccie della pura arte lombarda, le quali, associate alla memoria, che là ebbe il suo domicilio una società di lombardi, ci persuadono facilmente che uomini di Lombardia esercitarono le seste, il martello e lo scarpello fra quelle mura.

Traccie di uguale stile si possono scoprire nel palazzo di Governo; in quello del Podestà, e nella Loggia dei Mercanti; e nel duomo, ossia S. Pietro, di origine antichissima, rovinato tre volte, dagli Ungheri nel 902, da un'incendio nel 1131, dal terremoto nel 1222, dopo il quale ultimo disastro il vescovo Enrico dalle Fratte lo fece riedificare coll'aggiunta di un portico, che ancora rimane in parte, e sta verso la via Altobella.

2. — Nomi di artefici fino a due secoli dopo il mille non abbiamo: vi sono memorie le quali riferiscono che nel 1285 scolpivano nel duomo del San Pietro, rifatto secondo lo stile romanico, un Alberto di Guido Buono, del quale sopravvanza qualche lavoro, e un Albertino d'Enrico, probabilmente suo agnato o conterraneo; e che presso a poco nell'anno sucitato un Maestro Alberto, forse quello or

nominato, innalzava di tre piani il Campanile, e, secondo opinano taluni, la Torre d'Altobella, ora Azzoguidi (2).

I nomi di Buono da Castiglion d'Intelvi incontrato a Venezia, di Alberto e di Enrico da Campione trovati a Modena; le linee del portico e della porta del S. Pietro, e la forma dei vecchi due leoni, che vigilano sulla porta, della quale una volta sostenevano il baldacchino; ne avvisano della presenza e del lavoro dei comacìni in quel tempio.

3. — Ma usciamo dalle felsinee porte, e incamminiamoci sulla via Emilia in mezzo a pianure chiuse da una parte da pampinei colli, aperta quasi tutta dall'altra fino all'adriaco mare. Su questa strada che da Bologna conduce verso il Piceno non abbiamo che a raccogliere il ricordo assicurato da documenti (3), che nel 1161 una squadra di maestri lombardi era chiamata a rinnovare la cattedrale di Faenza, logora e cadente. Que' maestri accettarono, vennero, e si mostrarono peritissimi al paro delle altre fraglie e fratelli d'arte.

4. — Per ben connettere alcuni fatti, che sono importanti, e seguir l'ordine delle date, dobbiamo avviarci a Fermo, che su aprico clivo guarda all'Adriatico, e nelle limpide mattinate scerne in lontananza le coste della Dalmazia. La via è sgombra, cammineremo rapidamente.

In questa città, prima del 1227, venne per zelo del popolo costruita una sontuosa Cattedrale, che quà e colà ritoccata e quasi rinnovata con diverso stile, è ancor oggi oggetto di curiosità e d'ammirazione. In relazione ad essa, il Colucci, benemerito raccoglitore delle antiche memorie del Piceno, cita una iscrizione (4), la quale era collocata a mano manca della porta meridionale di quel duomo, così concepita:

A. D. MCCXXVII BARTOLOMEUS
MANSIONARIUS HOC OPUS FIERI FECIT
PER MANUS MAGISTRI GEORGII DE EPISCOPATU COM....

« Nell' anno 1227 Bartolomeo Mansionario fece fare quest' opera per mano di Maestro Giorgio del Vescovado di Como. »

Per avere perfetta cognizione dell'autore dell'opera di Fermo, e sicurezza che la sillaba *Com....* colpita da abrasione deve leggersi Como, ossia *Comensi* è mestieri fare una visita alla città di Jesi, l' *Aesis* sul confine del Piceno, che diede i natali al potente imperatore Federico II, nipote del terribile Barbarossa, figlio di Enrico VI e di Costanza di Sicilia. In Jesi dura ancora l' antico tempio intitolato al martire San Settimio, improntato nella sua costruzione ai caratteri della scuola lombarda. Esso venne edificato dieci anni dopo quello di Fermo; e, lo stesso comacìno, maestro Giorgio, che lavorò a Fermo, fu qui l'autore del sacro edifizio. L'Ughelli, nella *Italia Sacra* (5), ci ha tramandata la seguente iscrizione, che leggevasi su di una lapide posta in quella cattedrale:

A. D. MCCXXXVII TEMPORE D.
GREGORII PAPAE DOMINI FREDERICI
IMPERATORIS ET DOMINI SEVERINI EPISCOPI
AESINI MAGISTER GIORGIUS DE CUMO
CIVIS AESINUS FECIT HOC OPUS.

« Nell' anno 1237, al tempo di Papa Gregorio, dell'imperatore Federico, e del Vescovo di Jesi Severino, il maestro Giorgio da Como, cittadino di Jesi, fece quest'opera. »

Il Colucci, in altro punto delle sue memorie, ci ragguaglia, come nella piccola città di Penna, anch' essa nel territorio piceno, nella provincia di Macerata, adergevasi un bel tempio, che ruinò per terremoto o altra causa, del quale sopravvanzò una vecchia lapide così scritta:

IN NOMINE D (OMINI) AMEN. HOC OPUS
INCEPTUM FUIT T (EM) P (O) RE D. GUALTIERI
PLEBANI ET EXPLETUM TEMPORE
D. GRATIE PLEBANI PER MA (IST) RUM
GEORGIUM DE ESIO SUB A. D.
MCCLVI.

« Nel nome del Signore, Amen. Questa opera fu incominciata al tempo del Piovano Gualtieri, e compita al tempo del Piovano Grazia, dal Maestro Giorgio da Jesi, sotto l'anno 1256. » Riferita questa epigrafe: « Chi fu, domanda il Colucci, questo architetto chiamato Giorgio da Jesi, che fabbricò questo tempio di Penna? »

E risponde a sè medesimo:

« Io credo che fosse il miglior architetto conosciuto in questa provincia, e che fabbricò o almeno fece delle giunte al vecchio Duomo della città di Fermo.... Ecco, soggiunge, allo stesso Architetto affidata la fabbrica della Cattedrale di Fermo; ecco alla stessa maniera espressa la costruzione della Cattedrale Jesina.... Ora a questo istesso Architetto appunto che era stato impiegato in queste due cospicue fabbriche della Provincia Picena fu dai Pennesi affidata la fabbrica del loro principal tempio trent'anni dopo la fabbrica di Fermo, e venti dopo quella di Jesi, vale a dire quando e per l'età, e per esperienza aveva potuto acquistare maggiori cognizioni e più perizia. Ed ecco provato chi era questo Architetto impiegato dai Pennesi in quell'opera. Ma come sta, seguita a discorrere il Colucci, che nella lapide Fermana si dice, *Georgius de Episcopato Com....*; e nella Pennese *Georgius de Esio?* La lapide Jesina ci scioglie subito questo nodo. La patria originaria di Giorgio era Como; impiegato poi dai Jesini per la Cattedrale meritò di essere ascritto in benemerenza a quella cittadinanza, e per tal ragione nella iscrizione di Jesi si dice *Georgius de Cumo Civis Aesinus.* Successivamente poi grato ai Jesini per la cittadinanza a lui compartita, tace assolutamente la patria di nascita, e si dichiara solamente per Jesino. »

Certamente un uomo di tanto ingegno e di tanta estimazione, quale fu maestro Giorgio da Como, non dovette avere condotto le sole opere ora rammentate, delle quali rimasero sicuri documenti. Secondo questi documenti ei fece soggiorno almeno per 30 anni nel Piceno, avendo

lavorato nel 1227 a Fermo, nel 1237 a Jesi, nel 1256 a Penna. E non può nascere dubbio, ch'egli attese a fare, accompagnato e coadiuvato da non pochi artefici dei suoi paesi, i quali erano gli intelligenti e fidati stromenti dei capi maestri, ossia ingegneri generali e architetti, ciascuno dei quali conduceva seco qualche squadra di muratori, scarpellini, lapicidi o scultori, e altri operaj necessarî e istrutti per speciali lavori.

A maestro Giorgio ormai si attribuisce il vecchio Palazzo comunale di Jesi, come diremo altrove; e a lui il magnifico Ambone di forme gotiche, che si ammira nel duomo di Osimo. Maestro Giorgio da Como era grande architetto e grande scultore nel centro d'Italia, prima che fossero nati Giotto e il Margaritone, i più antichi e acclamati maestri della scuola toscana. Si incomincia adesso a riconoscere le sue opere, e a glorificare il suo nome.

5. — Non possiamo ommettere, dopo aver seguito maestro Giorgio, di porre il piede in Ancona, che è il capoluogo della regione, e conserva, al basso, il marmoreo Arco edificato in onore dell'imperatore Trajano; in alto, sulla vetta di un monte, la cattedrale, dedicata prima a S. Lorenzo, e poscia a S. Ciriaco.

La storia di quel tempio è lunga, e non ancora sono comparsi tutti i documenti che vi si riferiscono, quelli specialmente, che a noi interessano, della sua edificazione. Lo si vuole incominciato nel VI secolo, ingrandito da una principessa Massimilla, parente degli imperatori d'Oriente, riedificato in altri tempi, e ridotto nel secolo XII al punto che vedesi attualmente (6).

La struttura dell'edificio è d'ordine dorico; la forma, di Croce greca con tre navate sostenute da colonne; il modello in conformità ai precetti di Vitruvio. La confessione, a modo di cripta, sopra l'altare ove giace il corpo di S. Ciriaco, è un capolavoro. Le colonne nell'interno sono di squisitissima fattura greca, provenienti forse dall'Anfiteatro ch'era attiguo all'arco di Trajano.

La facciata appartiene fuor di dubbio al secolo XII e al XIII, eccetto alcuni simulacri di evangelisti e santi di data molto più remota, stati incastrati in essa. E composta di marmi con qualche rozzo bassorilievo; ma ha d'innanzi un porticato che è bellissimo.

Il Vasari, forse il primo, mise fuori che il Margaritone della sua città d'Arezzo, abbia dato il disegno del vecchio duomo di Ancona e del vecchio Palazzo del Comune (7). A lui rispose l'accurato suo commentatore Milanesi in una nota: « La Chiesa di S. Ciriaco d'Ancona, attenendosi al carattere della sua architettura, si crede fabbricata sul declinare del X o sui primi dell'XI secolo, cosicchè il Margaritone, morto sulla fine del secolo XIII, non potè esserne stato l'architetto, e neppure possono essere suoi i lavori di scultura, che vi si vedono. »

Non ci è da far caso delle parole del Vasari circa qualsiasi lavoro del Margaritone nel S. Ciriaco: lo stesso deve dirsi del suo intervento nelle opere del palazzo dei Governatori d'Ancona. Il medesimo commentatore scrive in proposito: « Non possono essere del Margaritone i santi e gli apostoli scolpiti nel portico e sopra la porta del S. Ciriaco d'Ancona, ricordati del Vasari, perchè essi hanno tutto il carattere delle opere di un secolo posteriore. Quanto alle cose che secondo il Vasari fece Margaritone nelle finestre del palazzo de' Governatori d'Ancona, oggi non vi si vedono più, essendo stato quel palazzo in tutto rifatto nel secolo XVI (8). »

L'attenta osservazione mentre ci allontana dal Margaritone, ci avvicina invece ad altri artefici.

In quel tempio si distinguono in serie continuata e quasi ordinata i lavori primitivi nel sistema romano-greco, poi nel bizantino, e in seguito nel lombardo, che, sebbene venuto dopo, predomina nella cupola, negli archi, e nelle navate. Il rinnovamento della cattedrale di Ancona, che ritenne molte linee, al pari che molti oggetti, come statue, colonne, capitelli della età antica, non può essere

accaduto che intorno all'epoca dei Carolingi, quando i maestri comacìni e colliganti conservavano i precetti di Vitruvio, accoglievano i tipi dei Greci erranti sulle coste dell'Adriatico, e si giovavano non dei frammenti, ciò che non mai fu della loro scuola, ma di pezzi interi di antichi petrami e marmi per comporre o ricomporre i loro edifizî. È curioso e istruttivo lo studiare la somiglianza del S. Ciriaco nella sua struttura con quella di altri templi dell'età contemporanea di stile lombardo e anche con quella di chiese di molto minore importanza, per esempio, per citarne una, del S. Pietro in Val d'Oro sopra Civate. Il S. Ciriaco, giusta i ragionamenti dei moderni critici, appartiene ben più verosimilmente alla scuola e alla mano dei comacìni (9).

Ciò poi che appare probabilissimo riguardo all'interno del tempio, deve tenersi certo quanto alla facciata. Essa presenta quella semplicità e leggiadria, ne' suoi tre compartimenti che la dividono, corrispondenti alle tre navate interne dei quali il mediano si eleva sopra gli altri due laterali, che si svolge e tanto piace nelle costruzioni lombarde del 1300 e del 1400. Il bel rosone, nel centro del compartimento di mezzo, richiama consimili graziosi lavori introdotti dai maestri lombardi in Assisi, in Arezzo, nell'alta Italia; la porta maggiore risente dei motivi e del gusto di quelle del duomo di Modena e di Ferrara; il vestibolo o portico con archi tendenti alle forme del sesto acuto, sostenuto da quattro colonne, delle quali le due anteriori posano su due leoni di marmo rosso di Verona, che uno ha un serpente, l'altro un'animale strano fra le zampe, appunto come alle porte del S. Zenone di Verona e del duomo di Parma, tutto ci obbliga a conchiudere che l'interno, e molto più ancora la facciata del S. Ciriaco proclamano loro autori i lombardi.

Quando infine si pensi che nella prima metà del 1200, come ne abbiam le prove, maestro Giorgio da Como architettava le chiese maggiori di Jesi, Penna e Fermo, e

otteneva in guiderdone l'onore della cittadinanza, e ch'egli dovette avere con sè grosse schiere de' suoi maestri e colleganti: la nostra persuasione non ha dubbî. E la persuasione vieppiù si rinfranca nell'osservare nella città stessa la Chiesa di S. Maria della Piazza nata nel secolo XII all'incirca nello stile romano-lombardo e quella di S. Francesco, del 1300, di carattere gotico-lombardo.

6. — Abbiamo detto di voler essere brevissimi in questo quasi frammento di capitolo e lo siamo. Ove si volesse spingere oltre il piede verso il mezzodì potremmo aggirarci ancora e considerare qua e là sparse alcune opere, nelle quali l'architettura e la scultura medioevale hanno la fisionomia e l'aria del tutto lombarda in un misto di romano e di bizantino, o in un pretto stile romano della decadenza, con qualche movimento alla gotica e qualche spicco o colorito orientale. Sul promontorio del Gargano, che si protende nell'Adriatico, fra i querceti sbattuti dagli aquiloni (10), i Longobardi istituirono il culto ed eressero chiese e monasteri sotto l'invocazione del loro protettore, l'armigero arcangelo San Michele. Sicuramente essi trassero seco fin verso l'antica Siponto, fondazione di Diomede, gli artisti del loro paese di conquista; dei quali alcuni seguirono i conquistatori verso Rieti e Spoleto, altri li accompagnarono a Benevento e nell'Apuglia. Nella valle dell'Aterno e sulle sponde del Velino rimase di essi qualche piccola colonia, la cui discendenza conservò una maestranza, che ancor viveva dopo il mille, e ingentilì l'arte in que' paesi; altri in Benevento edificarono nel 788 la chiesa di S. Sofia, e per incarico della duchessa Teodorade il monastero di S. Pietro; altri s'avviarono nell'Apuglia e furono i precursori di que' lombardi, che fabbricarono a Trani e a Bari dopo le prime conquiste dei Normanni, e li accompagnarono sulle coste della Sicilia, come poco sopra se n'è ragionato.

Lo ripetiamo, che ci pare questo un periodo degno, anche relativamente al Piceno, di essere ben studiato nel-

12

l'interesse dell'arte e della storia, imperocchè non poteva il caso improvvisare qui e altrove tanti ingegni prestanti e tanta moltitudine di operai sperimentati, quanti occorsero per delineare e fare ciò che rivelossi; e molte cose furono mirabili, in faccia al sole, sull'adriatico meridionale e sul mar siculo a settentrione. Si è fatta dianzi qualche considerazione dietro alcune indicazioni dell'Amari; altri documenti che vengano in luce, e altri studî che si proseguano, apriranno altri orizzonti sconosciuti, e sveleranno qualche mistero storico, che forse darà altra gloria ai nostri Maestri.

NOTE

(1) *Memorie della Compagnia dei Lombardi della Città di Bologna*, Studî di Nerio Malvezzi, 1880, pag. 10.

(2) *Guida di Bologna* di Corrado Ricci: 1886, pag. 179.

(3) *Memorie storiche del Duomo di Faenza* di Andrea Strocchi.

(4) *Antichità Picene*, Vol. XXX.

(5) Tomo I, pag. 323.

(6) *Istoria d' Ancona* di Leoni Antonio: Vol. II, Cap. XXVIII, pag. 226 e seg.

(7) Vita del Margaritone: Vol. I. pag. 366.

(8) *Come sopra*, nota X.

(9) Dartein, come sopra, pag. 413 e 424.

(10) .... *Aquilonibus querceta Gargani laborant*.... Horatius Carm. 11, 9, 7.

CAPITOLO VI

CONTINUAZIONE DA PISTOJA A PISA

1. — Retrocediamo dalle pianeggianti Puglie alle ondulate Marche e a Bologna: ascendiamo di qui per la valle del Reno verso le vette del ***Libro aperto,*** e caliamo dal lato opposto, fiancheggiando l'Ombrone, nella Toscana. Un'ampio anfiteatro ci si distende innanzi agli occhi, che accoglie colli variopinti, sparsi ovunque di torri, palagi, casine e casolari: la città di Pistoja si presenta allo sbocco delle valli. Di antica fondazione, ricorda le stazioni de' Romani entro le sue mura, e la battaglia di Catilina dalle sue mura non lontano; protetta dai Longobardi nel medio evo, di essi conserva qualche monumento; sempre culta e gentile, sempre nutrì e promosse le lettere e le arti.

Parrebbe mai possibile, qui sul limitare della Toscana, della sede della lingua pura, dei luoghi di nascita di celebri pittori, scultori e architetti, parlare di maestri Comacìni, e mettere fuori di essi qualche nome di valore? Eppure noi persistiamo nel credere, che se il primato di merito può spettare alla Toscana; quello di tempo appartiene,

nelle arti, alla Lombardia. Vediamo se sia vero, incominciando da Pistoja.

2. — Scrive il Fioravanti nelle sue *Memorie storiche di Pistoja* (1), che nel 1196 volendo i Pistojesi rifare il loro Duomo, ch'era la chiesa di S. Andrea, ne commisero la cura a maestro Buono di nazione tedesco, famoso architetto, ch'era fra loro venuto. « Buono, dice egli, divise la chiesa in tre arcate, e adornò la porta maggiore di un'architrave fatto alla maniera dei Goti. » Le stesse cose, quasi colle medesime parole, aveva prima scritte il Vasari (2).

Si è da noi indicato nel capitolo precedente chi fosse e donde provenisse questo maestro Buono: uscì dalla Vall'Intelvi, sita fra i laghi di Como e di Lugano, poco lontano dalla terra tedesca, e però fu anche detto *dei Laghi,* e *Tedesco.*

Qui procediamo con cautela attenendoci ai documenti anche per sceverare uno dall'altro i Buono, che sono parecchi.

Una iscrizione sull'architrave del Sant'Andrea, nel quale sono scolpiti l'arrivo e l'adorazione dei Re Magi, così dice: « *Fecit hoc opus Gruamons magister bon (Bonus) et Adeot et (adeodatus) frater ejus A. D. MCLXVI* (3), e vuol dire, con versione semplice: « fece quest'opera Maestro Gruamonte Buono e Adeodato suo fratello nell'anno del Signore 1166. »

Un'altra iscrizione, colla data del medesimo anno, è in San Giovanni fuor *Civitas* e stà nell'architrave di una porta laterale, sopra la quale vedesi una scultura rappresentante la *Cena degli Apostoli,* con forma un po'rude ma espressiva:

Gruamons Magister Bonus fecit hoc opus: « Maestro Gruamonte Buono fece quest'opera. »

Seguendo la versione e interpretazione naturale e piana delle citate epigrafi, devesi addivenire a due, che ci pajono logiche, deduzioni. La prima, che nel 1166 vi erano

in Pistoja due fratelli *Buono,* l'uno di nome *Gruamonte,* l'altro *Adeodato.* Gruamonte scolpì nel Sant'Andrea e nel S. Giovanni; Adeodato scolpì, o volle soltanto essere ricordato insieme col fratello nell'iscrizione alla porta d'ingresso del Sant'Andrea, del quale era stato il restauratore. La seconda, che Gruamonte fosse nulla più che scultore, Adeodato invece anche architetto. Quanto al valor di Adeodato, come architetto del Sant'Andrea, ora non si potrebbe portare adeguato giudizio dopo le molte vicende sopportate da quella chiesa; ma anche da quel tanto che apparisce di antico nell'interno, formato da tre navate con 12 colonne e 2 pilastri, e all'esterno dalla facciata, che è l'originaria, puossi arguire dell'intelligenza e dell'arte spiegata dall'autore in quei tempi così lontani. Non v'ha dubbio, che là si riflette l'immagine di una mente intesa al bello ed al nuovo; la quale immagine altresì traluce da ciò che rimane della antica chiesa di S. Giovanni, ove sono le sculture di Gruamonte, e dove certamente lavorò Adeodato in uno stile che arieggia quello dei monumenti pisani, come notasi nelle galerie, nei trafori, nelle colonnine, e in parecchie ornature ricche e minuziose. Anche il Tigri attribuisce il disegno del S. Giovanni a uno dei due fratelli: « La bella facciata di settentrione, a tre ordini di arcate di mezzo cerchio, impostate sopra colonnette, sul gusto bizantino, vuolsi del 1180 all'incirca, e dello stesso Gruamonte autore del bassorilievo sopra la porta della chiesa di S. Andrea » (4).

Che il Buono fosse italiano e non tedesco lo accerterebbe lo stesso nome, italianissimo e senza riscontro nel tedesco; se costui, che occupossi in Pistoja, sia il medesimo, indicato dal Vasari, che lavorò in Venezia e in Ravenna, lo farebbe credere il sincronismo e lo stile in quel tanto che rimane e che ne riferiscono le scritture vecchie.

3. — Poichè siamo a questo primo maestro Buono, daremo di lui qualche altra notizia a noi trasmessa dal Vasari e da qualche altro.

Essendosi allargata la sua fama, quei di Arezzo lo chiamarono, e gli commisero di disegnare e costrurre il loro Palazzo Comunale, che s'innalzò massiccio e forte, come volevano l'indole e i bisogni di quei tempi pullulanti di fazioni e pieni di inquietudini, secondo scrisse Dante (5):

. . . . in te non stanno senza guerra
Li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode
Di quei che un muro ed una fossa serra.

Il Vasari vide quel palazzo ancor minaccioso ma sconquassato, e videlo cadere in gran parte nel 1533 sotto i colpi dei martelli e dei picconi.

Maestro Buono si avviò, lasciata Arezzo, a Napoli, e colà ebbe incarico, sotto gli ultimi principi normanni, di edificare il *Castel Capuano,* oggi *Vicarìa,* e il *Castel dell' Uovo* (6), che altri rinnovarono e compirono. Anche queste costruzioni, quali ci furono descritte nella loro forma originaria, ci attestano l'elevato ingegno, la perizia nel calcolo, e la valentia nel condurre opere difficili e grandiose di maestro Buono, che attraversò l'Italia, acclamato, da Venezia a Ravenna, da Pistoja ad Arezzo e a Napoli, lasciando bel nome nella storia artistica, e facendo onore al paese suo natale. Nessuno lasciò scritto ove chiudesse gli occhi quest'uomo singolare, ma dopo di lui devono essere sopravissuti molti suoi discepoli del suo paese, che assai probabilmente devono essersi sparsi nelle terre meridionali e in Sicilia, ove erano allora in costruzione o stavano per sorgere nuovi edificî con qualche somiglianza dello stile di maestro Buono.

4. — Soffermandoci un altro po' in Pistoja, continuiamo nelle ricerche e nelle osservazioni. Dopo lasciati i due Buono, Gruamonte ed Adeodato, ci incontriamo, quasi a cent'anni di distanza, in un'altro maestro Buono, e una ventina d'anni prima in un'altro maestro del quale ci è noto non solo il nome ma anche la patria comacìna.

Il Ciampi riferisce, il Cicognara (7) conferma, e altri critici più recenti (8) ammettono perfettamente autentiche due iscrizioni, una colla data del 1266, l'altra del 1270, che portano il nome di maestro Buono, e sono apposte a due sculture non certamente bellissime, ma di qualche pregio per il tempo. La prima, che vedesi nella tribuna di Santa Maria Nuova: — *A. D. MCCLXVI — tempore Parisii Pagni et Simonis Magister Bonus fecit hoc opus:* — Anno 1266.... maestro Buono fece questa opera. — La seconda epigrafe, che è nella chiesa di S. Salvatore, sulla facciata dice: — *Anno milleno bis centum septuageno — Hoc perfecit opus qui fertur nomine Bonus:* — Nell'anno 1270 compì quest'opera colui che porta il nome di Buono. —

Il professor Tigri attesta (9) di aver riscontrato in alcuni documenti, che nel 1265 un maestro Buono lavorava da architetto nel duomo di Pistoja. In questo Buono quindi si avrebbe un maestro Buono, architetto e scultore in Pistoja, contemporaneo al maestro Giovanni Buono da Bissone architetto e scultore nel duomo di Parma.

Non potrebbe per avventura essere lo stesso artefice, che prima un po' rozzamente al di là, e, dopo dieci anni, più abile ed esperto, al di quà dell'Appennino, scolpiva con maggior finezza e miglior gusto?

Andiamo in cerca dell'altro maestro del quale abbiamo detto conoscersi il nome e la patria, ed essere comacìno. Per ritrovarlo dobbiamo indirizzarci alla chiesa di San Bartolomeo, detta in Pantano, che è edifizio di puro stile lombardo, senza vôlte, ornato di 12 colonne con svariatissimi capitelli al di dentro, e di sculture sulla facciata. In quella Chiesa vedesi un pulpito di marmo bianco, storiato in otto quadri a basso rilievo, sei nella parte davanti e due nelle laterali, che rappresentano diverse scene della vita di Gesù Cristo. Il Pergamo posa su tre colonne: la prima dal lato sinistro sorge sul dorso d'un leone che tiene fra le branche un basilisco, il quale indarno tenta di rivoltarglisi contro; quella del lato destro sta sopra una

lionessa che allatta un leoncino; quella di mezzo sopra di un uomo, di marmo bianco venato di Serravezza, che vuolsi sia il ritratto dello scultore. Questo pulpito fu coll'andar del tempo fatto servire di parapetto e di ornamento nella collocazione di un organo; da qualche anno venne liberato d'ogni ingombro, e messo in piena luce. Parlano diversamente i periti dell'arte; ma i critici imparziali convengono che quell'ambone per il disegno semplice e corretto, per il lavoro franco e finito è degno per que' tempi di encomio. Dell'autore così giudica il Da Marrona, che è di Pisa (10): « che palesossi qual altro Genio della scuola Pisana, e uno dei buoni discepoli di Nicola, sebbene inferiore a Giovanni. »

Per intendere il qual paragone è da ricordare, che Giovanni di Nicola Pisano, come narra il Vasari (11) fu chiamato dai Pistojesi a farvi un pulpito nel S. Andrea, che era il duomo vecchio; e Giovanni ci venne, e lo eseguì di marmo, simile a quello che suo padre Nicola aveva fatto in Siena, e « ciò per concorrenza d'uno che poco innanzi n'era stato fatto nella Chiesa di S. Giovanni Evangelista, da un tedesco che ne fu molto lodato. » Può ritenersi che l'ambone del S. Giovanni Evangelista sia fratello e gemello dell'ambone del S. Bartolomeo; e che Giovanni Pisano, venendo a Pistoja, abbia dovuto competere con due opere di un solo autore. E deve ritenersi che, fatta ragione del tempo, cioè della priorità di 54 anni nell'opera del così detto Tedesco, a costui siasi da attribuire maggior merito che a Giovanni.

Orbene su quel Pulpito stanno incisi i seguenti versi: — *Sculptor laudatus — Qui doctus in arte probatus — Guido de Como — Quem cunctis carmine promo — A. D. MCCL.* — Scultore lodato — dotto nell'arte — Guido da Como — che in versi annuncio a tutti. — Anno 1250. —

Sono adunque autentici e indiscutibili documenti, che ci accertano la presenza in Pistoja, prima del 1200, e durante il 1200, di maestri da Como valentissimi, scul-

tori e architetti, i quali non dovevano trovarsi soli fuor di patria, ma avere l'accompagnamento di molti artefici e operaj loro compatriotti.

5. — Valichiamo i poggi che chiudono l'agro pistojese verso ponente; attraversiamo la ridente Val di Nievole, e affacciamoci di nuovo a Lucca, antichissima stazione di maestri comacìni. Il miglior illustratore di questa città, Ridolfi Enrico, così si esprime in una lettera che serbo autentica: « I Maestri Casari o Comacìni o Lombardi gli trovo in Lucca fin dal secolo VIII, e non di passaggio, ma con stabile dimora. E ve li trovo autori di chiese e d'altri lavori pubblici. Posteriormente poi al secolo XI, oltre quelli nominati nel libro *L' Arte in Lucca,* ne sono parecchi altri e Comaschi o Cumani, e in genere Lombardi; alcuni impiegati nel lavoro della Cattedrale e tenuti a stipendio dall'Opera di questa, altri di cui si trovano i nomi, ma non si cònoscono le opere. Vi si trovano poi molti altri maestri picchiapietre e manovali, di molte parti d'Italia, e anche d'Alemagna, e di Fiandra, impiegati in lavori di fortificazione. Nel volume che sto compiendo sulle basiliche medioevali della provincia lucchese, darò il catalogo di tutti i maestri di pietra forastieri, che mi son venuti a mano sfogliando le carte di questi archivî, ed ho già trascritto, per pubblicarlo insieme con quello, i Capitoli dell'Università dei muratori Lombardi. »

Coteste dichiarazioni dell'eruditissimo Ridolfi ci preparano gli argomenti per confermarci nel nostro prenunziato giudizio, che i maestri toscani furono posteriori nell'esercizio dell'arte nella Toscana ai maestri di Como, colà chiamati anche maestri Casari, o genericamente Lombardi: passiamo alle prove.

6. — Il monumento più prezioso in Lucca è senza dubbio la Cattedrale o Metropolitana sotto l'invocazione di S. Martino. Essa, secondo alcuni documenti, e secondo le tradizioni, venne innalzata fra il 560 e il 588 da San Frediano vescovo di quella città, il quale aveva elevato anche un'al-

tro grandioso tempio, che fu intitolato ai Santi Stefano, Lorenzo e Vincenzo, e prese poi il nome di S. Frediano, dopo che a questo illustre Vescovo fu data in esso onorata sepoltura. Lasciamo un momento il S. Martino, e parliamo del S. Frediano. Non può assicurarsi che la parte originale di questa basilica, la quale nel 685 o 686 fu restaurata da un Faulone maggiordomo di Cuniberto re dei Longobardi, sia al presente quale al tempo di detto re, e debba ritenersi, come opinano taluni (12), un edifizio importantissimo per la storia dell'architettura dell'età dei Longobardi, e l'unico che in Italia sia giunto dal secolo VII fino a noi senza alterazioni; oppure abbia, come opinano altri (13), a riguardarsi quale una riedificazione secondo l'arte italica sul principiare del secolo XII. Checchè sia di ciò il S. Frediano è una delle basiliche più studiate dagli amatori e scrittori di cose di arte; e per rispetto alle sue forme più antiche può essere considerato come superiore al S. Martino, quantunque la facciata e il porticale sieno opere posteriori al 1220, e quindi posteriori di alcuni anni alla facciata del S. Martino.

Delle due basiliche non si conoscono gli architetti; ma autori di molti ristauri e della facciata del S. Frediano sono a ritenersi i maestri comacìni. Ciò affermasi, sia perchè in taluni punti dell'edifizio, per esempio nelle finestre della nave maggiore e nelle sottoposte mensole ornate dai tradizionali simbolici animali, spiccano manifesti i caratteri dell'architettura comacìna; sia perchè i comacìni furono sempre numerosi in Lucca, e avevano dato allora fine alla facciata del S. Martino. Questo quanto al S. Frediano, che nella sua prima costruzione, e nel suo rinnovamento si fa riconoscere opera dei lombardi.

Passando al duomo, ossia al S. Martino, edifizio anch'esso di origine longobarda, vogliono taluni che nel secolo XI, vogliono i più che nel 1060, fosse deperito per vetustà, e allora nascesse desiderio nei Lucchesi di ampliarlo ed abbellirlo. Certamente verso il 1060 si lavorava

intorno al vecchio S. Martino, del quale non rimase che qualche vestigio, per vigoroso impulso del Vescovo di Lucca, Anselmo da Baggio, il quale molto contribuì con il sapiente consiglio e colle ricche elargizioni alla riuscita di quella fabbrica.

È naturale che essendo lombardo il vescovo Anselmo, promotore dell'impresa, dovesse giovarsi dei maestri comacìni, frequentissimi in Lucca, e notissimi per la loro perizia. Anche nel S. Martino, come nel S. Frediano, appariscono chiari i segni dello stile e dei metodi di costruzione dei comacìni. Il Mazzarosa scrive, che ivi si vede il tipo della Basilica Romana, e l'applicazione dei precetti di Vitruvio. Quel tipo, già lo si è detto, fu sempre imitato, sebbene con talune caratteristiche innovazioni, dalla nuova scuola lombarda, e i precetti di Vitruvio, i cui libri erano andati perduti e furono ritrovati molto tardi a Montecassino, venivano tramandati e insegnati oralmente e tradizionalmente da que'maestri.

Null'altro di singolare quanto ai progressi del Duomo si conosce, se non che il vescovo Anselmo, divenuto papa con il nome di Alessandro II, continuò ad ajutarne l'incremento con vistose offerte, e ritornando dal concilio di Mantova a Roma, volle passare per Lucca appositamente per consacrarvi il San Martino, ciò che fece con pompa solenne nel 1070. Avvenne poi, fatto il cammino di un secolo, che nel 1196 si costituisse in Lucca la così detta *Opera del Frontispizio* con consoli e rendite proprie a fin di provvedere alla creazione di una facciata degna della cattedrale, e innanzi ad essa di un sontuoso porticale.

7. — A questo punto, dopo sì lungo viaggio, senza avere incontrato il nome di nessun artefice e artista, finalmente mette fuori il capo e si fa conoscere la persona dell'architettore e designatore, di molta parte almeno, dell'opera esterna, la quale dev'essere annoverata fra le migliori di que'tempi.

Chi fu desso?

Ce lo insegna una iscrizione apposta nell'ultima colonnetta del secondo ordine presso il campanile, la quale dice:

MILLE CCIIII CONDIDIT ELECTI
TAM PULCHRAS DEXTRA GUIDECTI:

« 1204: compì sì belle cose la mano del bravo Guidetto. »

Quale fu la patria del Guidetto, così chiamato forse in forma diminutiva per distinguerlo dal padre Guido, o in forma vezzeggiativa per indicarne l'età giovane, quale apparisce dal suo ritratto rimasto sulla facciata del San Martino?

Nel 1188 abitava in Lucca un maestro Guido, il quale vi fabbricò la chiesa di *S. Maria Corteorlandini* fuori detta città, « nell'anno appresso a quello in che, come dice un'epigrafe, i Saraceni sotto il perfido Saladino s'impadronirono del tempio e della Croce di Cristo, che fu il 1187. » Quella iscrizione termina colle parole: *Guidus Maiser edificavit. O....* Il maestro Guido edificò.

8. — Il Ridolfi così esprime il suo giudizio sull'autore della fabbrica esterna ossia facciata del S. Martino (14): « Ne ebbe incarico maestro Guido, marmorario di S. Martino, volgarmente chiamato Guidetto, che, sebbene non possiamo provarlo per esplicito documento, vedremo secondo ogni probabilità derivare da Como, da dove vennero pure per assai tempo i capomastri suoi successori, e molti degli artefici condotti dall'opera della Cattedrale a stipendio pei lavori della fabbrica. » E soggiunge, dopo altre considerazioni (15): « Abbiamo dunque in prossimità di tempo un maestro Guido e un Guidetto, che risiedevano ed operavano in Lucca, e che ambedue si dimostrano per l'opera loro artefici lombardi; talchè par naturale l'argomentare, che questi fosse figlio di quello, e chiamato col diminutivo Guidetto, e per distinguerlo dal padre, e per la giovinissima età confermata dal ritratto suo. Nulla per-

tanto sembra più probabile che a quel maestro Guido, il quale già aveva eseguito in Lucca altre fabbriche sacre, si rivolgessero sul finire del secolo XII gli operaj della Cattedrale per la facciata di quella, e ad esso ne affidassero la commissione; e da lui venisse dato il disegno e cominciata l'opera essendogli compagno ed ajuto nel lavoro il giovane figliuolo Guidetto; cui poi per la morte del padre, avendone gli operaj già conosciuta la molta abilità, rimanesse affidato il carico di condurre a termine l'edifizio. A Maestro Guido pertanto apparterrebbero le parti che si mostrano di più antica scuola, che sono appunto l'arcata minore, e i due piloni che la sostengono, e di lui sarebbe il ritratto del vecchio scolpito nella cornice dell'arco da sè stesso. Il quale esempio avrebbe seguitato il figliuolo, con lo scolpire il proprio nella colonnina della loggia che gli sta sopra. » E già il Ridolfi aveva notato circa la chiesa di Corteorlandini, che le parti antiche, che di essa tuttora esistono, cioè il muro esterno del fianco di mezzodì, e due delle tre absidi che aveva a capo, la mostrano di carattere lombardo; « talchè, conchiude egli, puossi dire con sicurezza, che l'artefice ne fu un maestro Comacìno. »

L'argomento infine più valevole di ogni altro per stabilire, che patria di Guidetto, scultore e architetto in Lucca, è Como, lo si ha dal fatto che egli nel 1250 lavora con maestria al pulpito di S. Bartolomeo in Pantano in Pistoja, nel quale lascia inciso il suo nome e la patria: *Sculptor laudatus — Guido de Como;* — nell'età circa di 60 anni, quando certamente non gli potevano essere venute meno le forze dell'intelletto e della mano.

Quale infine dovrà dirsi il merito di questi artefici, giusta la ragione dei tempi, essendo che Guido terminasse e Guidetto incominciasse a lavorare, prima che Nicola da Pisa fosse nato?

Il ricchissimo porticale, architettato in modo da servire al tempio di prospetto, nel quale stanno i ritratti, il

nome e l'anno 1204, è quello che vedesi ancora, e, come scrive il Ridolfi, nelle sue forme e nella fantastica decorazione molto tiene dell'architettura lombarda, e risente anche del gusto arabo che allora invadeva. L'opera esterna, non compita per intero da Guido e da Guidetto, ma ideata e compita nella maggior parte dai due Guidi o dal solo Guidetto, è tale da far palese il raro ingegno, e la somma abilità architettonica e scultoria di uno o di que'due antichi comacìni. Infatti pregevolissima è la varietà della ornamentazione, che spicca e risalta specialmente nella moltitudine delle colonnine che sostengono i tre ordini di logge all'atrio soprastanti, nessuna delle quali, fatta una sola eccezione, assomiglia all'altra nel disegno. Lodevoli la simmetria e le giuste proporzioni conservate, nel mentre appariscono moltiformi le invenzioni e anche le bizzarrie nelle cornici, nei frontoni e in altri luoghi; la correttezza in generale del disegno, e l'arte del vincere molte difficoltà, per le attigue fabbriche che si volle rispettare, per esempio il campanile, comprovano la elevata intelligenza e il molto studio dei due Guidi. La scuola e la patria alla quale essi appartennero si può facilmente riconoscere da quella mistura di sfogliami, di emblemi, di dragoni alati, di mostri di strana specie, che posero nella fabbrica, e dei leoni, custodi del tempio, simili a quelli usati anche nei precedenti secoli dai maestri comacìni.

Quel lavoro riescì per que'tempi magnifico e meraviglioso, e ancor sembra tale a chi ben lo osservi. Laonde salito Guidetto in fama altissima, fu ben presto pregato di abbellire con ricca fronte anche il S. Michele, detto *ad Forum* per l'antico uso cui era destinato nell'età romana, e servì per il culto, e, secondo l'usanza d'allora, anche di residenza dei Consoli della città, e di luogo di riunione dei Comizî popolari.

Altre opere vennero eseguite da Guidetto entro e fuori di Lucca; ma di esse si hanno scarse memorie. Si conosce un'istrumento rogato nel Giugno 1211 da un notajo Ilde-

brando, dal quale risulta che Guido *maestro marmorario* del S. Martino di Lucca fu invitato e accettò di andare a Prato, con buoni patti, per ivi attendere, lavorando e facendo lavorare, alla fabbrica della chiesa di Santo Stefano che poi divenne il duomo. Guidetto, nota il Ridolfi (16), limitò in Lucca l'opera sua alla decorazione, nel S. Michele, della fronte sopra il primo ordine di archi, e la condusse con diversi piani di logge cieche sostenute da piccole colonne, piene di fantastici ornamenti, di intarsi policromi, di immagini d'animali stravaganti sulla faccia delle quattro gallerie, e di quelle di tre Santi sulla sommità del timpano, che sono cosa piacevole e curiosa.

9. — Il nostro Guido venne recentemente fatto obbietto di nuovi studî da un erudito tedesco che lo pose in miglior luce (17). Costui dice che l'operosità del giovane marmorario del S. Martino di Lucca non terminò nel 1204, quand'egli finì quell'opera, ma piuttosto incominciò allora. Imperocchè nel 1211 assumeva un lavoro al di fuori nella Pieve di Prato, del quale non conosciamo la estensione, sebbene esista il contratto. Nello stesso periodo di tempo era applicato a condurre a compimento la fastosa facciata del S. Michele in Foro, che gli costò molti anni di fatica conoscendosi omai che le opere di decorazione si protrassero ivi fin verso il 1246. Questa data si accorda con la presenza necessaria di Guido in detto anno per un'importante sua lavorazione scultoria in Pisa.

Lo Schmarsow prova che il magnifico bacino battesimale, che è nel Battistero pisano, là ove nel 1260 si elevò il pergamo di Nicola detto da Pisa, fu una produzione della mente e dello scarpello di Guido. Nel luogo dove anticamente erano dei serbatoi o piscine per attingervi l'acqua lustrale, sorgeva un'edicola, della quale rimane qualche traccia, che accoglieva un'altare e aveva un'iscrizione. Su quella iscrizione stava non solo il nome, ma anche il prenome e la patria del maestro scultore e architetto. La iscrizione fortunatamente fu conservata, ed è

così scritta in caratteri dell'età: *A. D. MCCXLVI — sub Jacobo Rectore loci — Guido Bigarelli de Cumo fecit opus hoc* — Anno 1246 — sotto Jacopo Rettore del luogo — Guido Bigarelli da Como fece questa opera. — Ecco il casato, ed ecco la patria, che è Como, sia la città, o un comune del suo territorio. Il modo dell'ornatura richiama lo stile siculo-bizantino del mezzogiorno, ma l'epigrafe sta lì ad attestare la provenienza di Guido dal norte, e fa riflettere, dice lo Schmarsow, se Nicolò Pisano sia stato artista perfezionatore piuttosto che originale creatore, e se per avventura non fosse anch'egli oriundo dal settentrione d'Italia, ovvero colligante coi maestri settentrionali ossia lombardi.

Cotesta opera, prosegue egli, è un riflesso delle facciate del S. Martino e del S. Michele di Lucca, e la mano sua esperta e paziente non solo esercitava maestrevolmente lo scalpello sui marmi, ma imprendeva vezzosi e difficili lavori a commesso, e nell'arte dei musaici non era inferiore ai maestri precedenti, ma quasi prenunziava una celebre scuola, quella omai vicina dei Cosmati.

Lo Schmarsow riscontra in Nicolò Pisano maggior finitezza e grazia che in Guido, ma in costui nota maggiore estensione della mente, più larga copia di concetti, fantasia più feconda e più vivace.

Resta adunque accertato dalle iscrizioni di Pistoja e di Pisa che i Guido provenivano da Como o dal suo territorio; dalle loro opere trasparisce ch'essi si erano informati a una nuova scuola, ch'era un misto di lombardo e di orientale, quale prevalse allora nell'architettura, e che il loro merito, fatta ragione del tempo nel quale vissero, non è piccolo anche di fronte a Nicola e a Giovanni da Pisa. Resterebbe solo a verificarsi se il Guido di Pistoja fosse anch'egli del casato dei Bigarelli, e quanti siano stati questi Guidi.

10. — Dopo il 1246 non più s'incontra il nome di que'valenti artisti; ma non vien meno in Lucca e Pisa la progenie operosa e intelligente dei maestri di Como.

Il San Martino non era stato ultimato; che anzi dopo alcuni anni lo si volle ingrandire e decorare più elegantemente e sontuosamente. Ma i lavori non poterono procedere con regolarità e speditezza, e furono spesse volte smessi e ripresi, ora per esaurimento dei mezzi, ora per le guerre esterne che i Lucchesi dovettero sostenere, specialmente contro i Fiorentini guelfi, cui vinsero nel 1315 nelle campagne di Montecatini sotto il comando di Uguccione della Faggiola, e ruppero di bel nuovo nel 1320 condotti dal loro capo e cittadino Castruccio Castracani; ora per le lotte intestine ripetutesi durante quelle guerre e la successiva mala signoria di un Paolo Guinigi, che si impose tiranno a Lucca, e aprì la strada ai Visconti duchi di Milano per impadronirsi di Lucca, di Pisa, di Assisi e di Perugia, che tennero parecchi anni, rinnovando quasi i tempi della dominazione dei Longobardi.

Fra tali vicissitudini e disastri fu giuocoforza ai Lucchesi impegnare in armi e armati e in opere di difesa le somme messe da parte pel S. Martino; e applicare a servizî di guerra architetti, ingegneri, operaj reclutati per quelli della pace. Per ciò dal 1246, quando scomparisce Guidetto, fino al 1274, non ci sono indicati lavori di costruzioni o di abbellimenti nel San Martino, e i maestri comacìni sono avvolti nel silenzio. Mostrossi dopo quasi 30 anni un po' di movimento e un po' di luce: ma chi videsi dirigere i lavori e lavorare egli medesimo, seguendo le consuetudini di Guidetto?

11. — Un autentico documento (18) ci avverte che nel 1274 un maestro « Gianni quondam Boni da Como » venne eletto operajo maggiore, e che nell'atto di presa di possesso dell'ufficio « promette di erogare le rendite della chiesa del S. Martino in costruzioni e restauri della chiesa e del campanile, e di lavorare e far lavorare di continuo a utilità dell'Opera medesima. » Un'altro documento del 31 agosto 1274 (19) parla della cessione stata fatta dal Capitolo, dai Canonici e dal Vescovado dei diritti di am-

ministrazione e di erogazione delle rendite a favore « dell'Opera del tetto, del campanile e dei legnami della Chiesa del Beato Martino — della quale ora è Operajo Maestro Gianni Lombardo. — »

Il seme lombardo si era mantenuto e fruttificava in Lucca; e maestro Giovanni di Buono doveva essere da molti anni in quella città, e spiccare per alti meriti di probità, di intelligenza e di perizia, se egli forastiero riescì a guadagnarsi tanta fiducia e favore.

Quanto e come abbia lavorato maestro Giovanni non ci è dato sapere; ma deve aver lavorato molto e bene, imperocchè lo si trova rammentato come Operajo del S. Martino in altro documento del 1292 (20), nel quale ufficio non avrebbe potuto rimanere tanto tempo se non avesse spiegato una magistrale valentia.

12. — A maestro Giovanni succedette un'altro comacìno nella carica di Operajo, certo Cattano Martini, detto il Biscione, forse dal luogo della sua origine, sul lago di Lugano, la patria di Giovanni Bono, che, quasi contemporaneamente, nel 1281, scolpiva nella Cattedrale di Parma. Da un istromento del 9 aprile 1348, rogato da ser Jacopo Filippi, si rileva che questo Cattano Martini era figlio di un Jacopo, chiamato anch'egli il *Biscione,* di Borrino, terra del vescovado di Como, frazione probabimente di Biscione, oggi scomparsa; distinguevasi come archimandrita dell'Opera di S. Croce in Lucca, e dispose per testamento di essere seppellito nel San Martino, in una parte nuova, e lasciò molti legati a quella Chiesa, e condonò i suoi crediti per affezione e riverenza.

Diminuiscono in seguito i capocci comacìni in Lucca, ma ne rimangono ancor parecchi di minor grado per molto tempo. Un'atto del 24 settembre 1336, con il quale concedonsi privilegi a parecchi maestri lapicidi addetti alla fabbrica del San Martino contiene i nomi di Ischinardo di Guglielmo, Martignone di Guglielmo e Gaetano di Jacopo, tutti e tre da Como, *de Cumis,* com'è nell'originale.

Due nomi sono ancora da ricordare. Uno è il Biduino, del quale parlano parecchi storici e critici, attribuendogli assai merito per talune sculture che di esso sopravvanzano, tenuto calcolo dell'arte appena incipiente quand'egli visse. Il Biduino deve aver tratto il nome dal luogo natale, che è Bidogno in Val di Tesserete al di sopra di Lugano, presso Lamone e Sonvico, donde, come vedremo, vennero non pochi ad esercitare l'arte scultoria nella Toscana. Sussistono ancora taluni bassirilievi intagliati da lui, e collocati sopra le porte della chiesa di S. Casciano presso Pisa; vi si nota la epigrafe semibarbara:

HOC OPUS QUOD CERNIS BIDUINUS DOCTE PEREGIT
UNDECIES CENTUM ET OCTOGINTA POST ANNI
TEMPORE QUO DEUS EST FLUXERUNT DE VIRGINE NATUS:

Quest'opera che vedi fece dottamente il Biduino nel 1180 (21).

Le sculture rappresentano l'ingresso trionfale del Salvatore in Gerusalemme, e sono rimarchevoli, al dire degli intelligenti, per bontà di disegno, giustezza di proporzioni, nobiltà e semplicità di composizione.

Queste medesime qualità, a giudizio di chi s'intende (22), unite ad una assai bella distribuzione delle figure, rendono pregevolissimo un'architrave, ove è ripetuto il soggetto medesimo, il quale proviene da una delle chiese soppresse o rammodernate in prossimità di Lucca; nel listello inferiore mostra incise le parole:

HOC OPUS PEREGIT MAGISTER BIDUINUS:

Quest'opera compì Maestro Biduino.

Anche nella chiesa di S. Salvadore presso Pisa fu scoperto un vecchio monumento portante la scritta (23):

BIDUINO ME FECIT HOC: — Biduino fece questo.

L'altro nome, che ha un valore anch'esso, è di ser

Ricciardo da Como, che nel 1332 (24) era officiale maggiore e generale delle strade, acquedotti e fiumi di Pisa. La carica da costui occupata, in tanta lontananza dalla patria, e in città rinomata per begli e svariati ingegni, ci fa pensare al sopravvento preso, per parecchie ragioni, in talune plaghe della Toscana, dai maestri comacìni, alla loro mente versatile, pieghevole, e potente nelle scienze del calcolo, come nelle ispirazioni del bello, e alla fatalità degli eventi per cui molti loro nomi furono travolti nella obblivione, e non poche loro opere vennero trascurate nelle storie o ad altri attribuite. Pare quasi incredibile che siasi potuto e dovuto scrivere ciò che scrisse il dotto e coscienzioso Tonfani Centofanti: « Per quanto io abbia fatto ricerche speciali di notizie relative alle arti e agli artisti che hanno lavorato in Pisa, non m'è venuto mai fatto di trovare in questo archivio documenti che si riferissero alle prime costruzioni delle nostre fabbriche monumentali, quali sono il Duomo, il San Giovanni e il Camposanto. »

Tale mancanza di documenti e di sicure tradizioni nei Pisani e nei Lucchesi, che ci lascia all'oscuro sul conto dei loro artefici nei primi secoli dopo il mille, è prova che artefici proprî, come confessa schiettamente il Ridolfi, non ebbero quei due popoli, e torna di maggior onore ai maestri di Como, che colà stabilirono la loro stanza numerosi ed onorati.

NOTE

(1) Capit. 12, pag. 192.
(2) *Vita di Arnolfo di Lapo.*
(3) Tigri Giuseppe; *Guida di Pistoja e del suo Territorio.*
(4) *Ibidem.*
(5) *Purgatorio,* Canto VI.
(6) *Vita d'Arnolfo di Lapo* del Vasari.
(7) *Storia della Scultura,* Lib. III, Cap. II.
(8) Vedi Rümhor: *Italienische Forschungen,* Vol. I, pag. 257.
(9) *Guida di Pistoja.*
(10) Tomo II, pag. 73.
(11) *Vita di Niccola e Giovanni Pisani.*
(12) Mazzarosa; *Guida di Lucca.*
(13) Ridolfi Enrico; *Guida di Lucca.*
(14) *L'arte in Lucca,* pag. 16.
(15) Id. pag. 89.
(16) *Guida di Pisa.*
(17) *S. Martin von Lucca, und die Anfänge der Toschâniscen Sculptur in Mittelalter von August Schmarsow:* Breslau 1890, pag. 56-57.
(18) *Archivio di stato di Lucca, Opera di S. Croce;* Reg. II, carte 24 *tergo.*
(19) *Archivio di Stato* come sopra; Reg. II, carte 21.... *modo est operarius Magister Janni Lombardus.*
(20) *Archivio di Stato,* Opera di S. Croce, Reg. 2, carta 72 *tergo.*
(21) Cavalcaselle: *Storia della Pittura in Italia.*
(22) Ridolfi: *Dell'Arte in Lucca,* pag. 85.
(23) Rumhor: *Italienisce Forschungen:* Vol. I, pag. 260-261.
(24) Leopoldo Tonfani Centofanti: *Notizie inedite di S. Maria del Pontenuovo,* Pisa, 1871.

CAPITOLO VII

CONTINUAZIONE DA ASSISI A SIENA E ORVIETO

1. — Lasciamo le città toscane sottostanti alla cerchia del nordico Appennino; risaliamo il biondo Arno; passiamo al di là del lucente Trasimeno; e perchè così vuole la ragione cronologica più che la topografica entriamo in un paese attiguo alla Toscana, ma appartenente all'Umbria, rinomato nei vecchi e nei nuovi tempi. Quel paese giace fra doppia zona di colline e di montagne rivestite al piede di fresca vegetazione; è irrigato da terse acque; è quasi segregato dal mondo, in un'atmosfera di pace, che invita al raccoglimento e induce l'animo a spirituali meditazioni.

In quella vallata nacque, quando stava per cadere la repubblica romana, il placido poeta Properzio, che visse nei sogni d'amore; là sortì i natali, nei tempi moderni, Metastasio, il più melodioso di quanti verseggiatori abbia l'Italia avuti; e là nel medio evo vide la luce il serafico Francesco, una delle creature più straordinarie e simpatiche, che siansi formate alla scuola del Vangelo e alla dottrina della santa follia della Croce. San Francesco d'As-

sisi e San Benedetto da Norcia, figli ambedue della mistica Umbria, sono i due frati e fondatori di ordini di frati, innanzi a' quali anche l'incredulo, che sia educato, sente rispetto e perfino un'intimo compiacimento. In onore di S. Francesco dettò versi soavi nel suo Paradiso il ghibellino Dante; in di lui onore dipinse Giotto, il restauratore della pittura, attingendo lumi, per la composizione dei soggetti, dall'amico Allighieri; per lui fu possibile il piccolo libriccino dei *Fioretti di San Francesco,* tutto olezzante dei profumi delle virtù semplici e dei costumi soavi.

Pochi anni avanti al 1200, nel capoluogo di quella vallata, in Assisi, venne al mondo S. Francesco, che fu dapprima giovane elegante e gaudente, poi soldato fiero nelle lotte fra i suoi di Assisi e i vicini di Perugia, nelle cui mani, dopo aspro combattimento, cadde prigioniero. Convertitosi a Dio, dopo liberato dal carcere e dopo pericolosa malattia, si consacrò tutto a Dio e ai poveri, e si diede a pregare e meditare, a predicare, e ad addolcire i costumi dei signorotti e delle plebi in tempi di fazioni feroci, di tirannidi grandi e piccole, di sanguinosi contrasti e di immensi patimenti. Quanto è lo spazio dalle selvatiche rupi dell'Alvernia alle nevose cime della Sibilla; dalle torbe acque della Chiana alle limpide sorgenti del Clitunno, fu il campo della parola e dell'azione di Francesco, che a sè attraeva nobili e plebei, peccatori e innocenti, e sollevava le turbe ai pensieri dell'infinito, e le indirizzava alle opere di penitenza, di riconciliazione, di pace. Lui vivente ascoltavano rispettosi tutti di ogni ceto, dal bifolco e dal mandriano al Principe e al Pontefice: lui morto lagrimarono e venerarono gli uomini rinciviliti delle città, e i rustici delle campagne, e tutti si diedero a gara, le discepole fervorose e i discepoli entusiasti per i primi, a tessere elogi, a rizzare altari, a edificargli templi. L'ordine da lui fondato e le regole dell'ordine aveva approvate a voce nel 1210 Innocenzo III, e confermate con bolla nel 1216 Onorio III; nel 1228 Grego-

rio IX lo beatificò e volle a lui consacrato il giorno anniversario della di lui morte, che avvenne il 4 ottobre 1226.

2. — Di qui l'origine di quello stupendo monumento, che in Assisi fu dedicato a S. Francesco.

Il Cristofani, raccoglitore paziente e sagace delle memorie d'Assisi, sua patria (1), tenendosi vicino in questa parte alle tradizioni raccolte dal Vasari nella vita di Arnolfo (2), così scrive: « Crescendo l'un dì più che l'altro nelle città d'Italia, segnatamente in Assisi quella venerazione verso il beato Francesco, la quale è più forte sempre verso gli estinti, che non i vivi, auspice Gregorio IX, apparecchiavasi frate Elia alla fondazione di una basilica, dove più onoratamente fosse collocato il morto corpo del suo concittadino ed amico, il quale, subito dopo il trapassare di lui, era stato deposto nell'oratorio suburbano di S. Giorgio. »

Il desiderio, anzi la sovraeccitazione di fare opera bella e opera grande non poteva essere più forte e generale. Ma anche qui in Assisi, come a Modena per la fabbrica del S. Gemignano, domandavasi, dove trovar si potesse l'artefice proporzionato all'impresa. Il Vasari dice che, dopo molta considerazione, fu condotto in Assisi, come creduto migliore d'ogni altro, un maestro *Jacopo Tedesco;* e il Cristofani aggiunge che l'operoso frate Elia ottenne da Federico II un valente architetto, che il Vasari dice tedesco, ma che altri più verisimilmente crede lombardo, di nome Lapo, e per avventura quel medesimo, che poi tramutatosi a Firenze, vi fu principio della famiglia dei Lapi, e padre d'Arnolfo, che rilevò là più che mai l'italiana architettura. Gli annotatori del Vasari, ultimo il chiarissimo professor Milanesi, osservano che la chiesa di Assisi « fu data a fare per concorso » come avvenne talvolta anche nella continuazione delle fabbriche del duomo di Siena e di quello di Orvieto; che Jacopo fu prescelto per la riconosciuta sua perizia, e gli fu dato per

ajuto un fra Filippo di Campello « artefice valente, il quale architettò eziandio la fabbrica dell'antica chiesa di Santa Chiara d'Assisi; » e che « Jacopo il Tedesco fu italiano, della Valtellina forse o de' Laghi, i cui artefici per lungo tempo furono nel resto d'Italia, ove andavano operando, chiamati tedeschi. »

3. — Questo Lapo condotto in Assisi, come soggiunge il Cristofani « perchè era conosciuto eccellentissimo tra tutti gli architettori di quella età, avendo considerato il luogo malagevole, eletto al nuovo edificio, perciocchè doveva questo fondarsi sopra un alto colle e assai discosceso, disegnò un corpo di chiesa, e convento bellissimo, facendo nel modello tre Ordini, uno da farsi sotto terra, e gli altri per due chiese. »

Il Cristofani, dopo aver detto che architetto della chiesa di S. Francesco, fu certo Lapo tedesco, o meglio lombardo, così esprime sinteticamente il suo giudizio sul merito di quel lavoro: « Questa fabbrica riescì di maniera non punto tedesca, e anzi lontana tanto da quest'intralciata spartizione di navi e di sfondati, e da que' soventi e minuti ornamenti che veggonsi nelle basiliche alemanne, che vuolsene dar grandissima lode all'architetto, siccome a colui, che l'arte ricondusse all'aurea semplicità degli antichi. »

Non è prezzo dell'opera descrivere qui quel tempio veramente meraviglioso per disegno, per arte e per storici ricordi.

Il D'Agincourt dice (3), che la Chiesa d'Assisi è totalmente fatta secondo il sistema nuovo detto gotico; accuratissimi ne sono i lavori, e studiatissima ne è la esecuzione in tutte le parti; che forse è la più antica fabbrica ad arco acuto, il quale si vede al di sopra delle colonne di ogni lato della nave, e nelle vôlte che si incrociano diagonalmente alla chiave; e fors'anco il primo vero modello della forma tricuspidale a coronamento delle facciate; e che è quello che segna il passaggio dall'architettura Lombarda all'architettura Gotica in Italia.

Non potevasi per certo dire di più a onore di quell'ammirevole edificio, e del suo ingegnosissimo autore.

Forse non fu una mente sola che concepì, e una sola mano che eseguì i disegni delle due chiese, una sovrapposta all'altra, di stile e di fisionomia molto differente, essendo le arcate della inferiore basse, cupe, quasi cavernose, mentre la parte superiore ha le sue vôlte snelle, elevate, spaziose, ed è ripiena di aria, di luce e di allegrezza.

La parte al di sotto può riguardarsi come opera di carattere severo prettamente lombardo; quella al disopra già accoglie le varietà e le vaghezze della gotica architettura: la facciata, commune alle due chiese, risente dell'origine lombarda, ma termina colla forma perfettamente tricuspidale, ed ha nel mezzo un'ampio ed elegantissimo rosone, quale videsi allora e si vide di poi nei prospetti di gusto lombardo-gotico o puramente gotico. Se forse non uno solo fu l'autore di quell'opera, i continuatori furono tutti della stessa scuola.

4. — Ma chi fu e donde venne l'architetto, giova insistere, di quell'opera singolare? Ch'egli si chiamasse Jacopo non v'ha dubbio; ch'egli anche fosse italiano e non tedesco, i pochi documenti che rimasero e le antiche tradizioni, eco di cronache, e di altre carte o bruciate o consunte o disperse, lo confermano; laonde, quest'uomo straordinario fu, ed è da ritenersi di casa nostra, e il merito suo è onore italiano.

Ma quando piacesse entrare in qualche disputa su tale proposito, dovrebbesi osservare che il nome di Jacopo doveva essere ben conosciuto, se questi venne condotto in Assisi per la fama della quale godeva o per la preferenza ottenuta in un pubblico concorso, il quale non poteva decidersi certo per esami, ma per prevalenza dei titoli prodotti, ossia per il merito delle prove pubbliche già date; che opere di gran merito, le quali valessero a mettere in luce ed evidenza un grande artista, non se ne palesavano in quegli anni in Italia, cioè verso il 1228, quando incominciò la fab-

brica del S. Francesco, se non negli artisti che avevano da poco lavorato a Pistoja e a Lucca, o che allora lavoravano nel Piceno, e, con maggior distinzione, nella cattedrale di Modena.

Seguitando il ragionamento, converrebbe considerare, che se Jacopo fu italiano, ed era di una scuola conosciuta, e aveva un nome noto, egli dovette appartenere, fuor d'ogni dubbio, alla razza dei maestri Comacìni, ai quali, come già abbiamo avvertito, davasi il titolo di tedeschi, e propriamente alla famiglia di quegli artisti di Campione che lavoravano da tempo alla cattedrale Modenese. Appunto nella convenzione stipulata il 30 novembre 1240, che abbiamo piu sopra riportata, fra l'opera di S. Gemignano e i Campionesi, troviamo fra i nomi dei contraenti quello di Jacopo insieme a quello di Alberto qualificati come zii paterni di maestro Enrico, primo e principale contraente. Ben si vede che Jacopo e Alberto dovevano essere assenti, non essendo essi firmati, ma inclusi nel contratto certamente per ragione del credito e dell'onore: altrimenti per ragione della maggiore età e della maggiore esperienza, la direzione dei lavori sarebbe stata data, secondo ogni probabilità, agli zii e non ai nipoti. È d'uopo anche por mente che in Assisi sorge nel punto più elevato l'antico Duomo, anteriore al S. Francesco, che vuolsi costruito nel 1100, ed è dedicato a S. Rufino, protettore della città di Assisi. Questo tempio è ampio e sfogato, e sebbene pei restauri fatti in tempi a noi vicini, non offra nessuna traccia del suo essere primitivo, tuttavia ha la facciata, la quale, salvo il naturale deperimento nella sua vita di circa otto secoli, conservasi quasi nello stato della prima sua origine. Ebbene la struttura e le decorazioni di quella facciata; le colonnine, le vôlte, i fasci che compongono la porta principale e rassomigliano nelle ornature alle porte delle cattedrali di Modena e di Arezzo; i due leoni rossi a guardia dell'ingresso; gli animali strani e simbolici giacenti sotto il ventre e fra le zampe dei leoni, che sono sparsi in giro

e mescolati con i fregi del portone; il rosone nel mezzo del frontispizio, somigliante a quello del S. Francesco e del Duomo Aretino; ci attestano la presenza dei Comacìni in Assisi, prima ancora dell'incominciamento del S. Francesco, che apparisce essere frutto della loro scuola seguita e migliorata da chi venne ad architettare di poi il S. Francesco.

Tutte coteste cose ben esaminate e ponderate, non è fuor di ragione l'asseverare, che Jacopo detto il Tedesco deve ascriversi, come propendono a credere gli annotatori del Vasari, il Cristofani, il Milanesi, alla famiglia dei Comacìni, e molto probabilmente, come pensiamo noi, dei Campionesi, la quale lavorava allora e si distingueva in Modena e nelle città vicine.

5. — La gloria pertanto dei Comacìni divenuta più chiara per il genio di cotesto loro fratello; vieppiù si aumenta con il successivo crescere del merito di Jacopo. Racconta il Vasari, che essendo per l'opera del San Francesco, che da immense moltitudini era visitato e ammirato, salito Jacopo in gran fama come architetto in tutta Italia, fu da chi governava allora Firenze chiamato, e ricevuto quanto più non si può dire volontieri. In quella città Jacopo, il cui nome fu dai Fiorentini abbreviato, secondo il loro uso, in quello di Lapo, abitò sempre colla sua famiglia per tutto il resto di sua vita, ed ebbe per figliuolo il celebre Arnolfo, architetto del Duomo, del Palazzo vecchio e di altri singolari monumenti in Firenze, e fu progenitore, a detta del Vasari, di Filippo Brunelleschi, l'autore della Cupola di Santa Maria del Fiore. Attesta il Vasari (4), e confermano altre testimonianze che l'arme del Brunelleschi, la quale fu posta anche sopra la sua sepoltura, consisteva in due foglie di fico e certe onde verdi in campo d'oro, le quali stavano ad indicare che la famiglia sua proveniva da Ficarolo, castello in sul Po nel Ferrarese.

Non sarebbe molto strana la supposizione, che Jacopo

da Campione, addetto ai lavori del duomo di Modena e a quelli della cattedrale di Ferrara, tenesse la sua famiglia a Ficarolo presso di Occhiobello in aperta campagna e in aria salubre, come usavano molti artisti intolleranti dello star sempre racchiusi fra mura cittadine.

Jacopo *il Tedesco,* o diremo meglio *dei Laghi,* o meglio ancora *da Campione,* preparò con i suoi esempî ed ammaestramenti la via al figliuolo Arnolfo, avendo egli, con stile in gran parte nuovo, edificato il palazzo di Poppi in Casentino, che servì di modello al Palazzo Vecchio di Firenze; restaurato il Duomo d'Arezzo, del quale è certa la somiglianza e la parentela con la scuola dei Comacìni specialmente nelle vôlte, nei finestroni, nella gran porta, nel rosone soprastante, e nei leoni, e altri fregi della facciata non compita; e insegnato perfino, al tempo ch'era podestà di Firenze un messer Rubaconte da Mandello, a lastricare le strade, che prima si ammattonavano; ed eseguito il modello di una sepoltura da farsi in Sicilia nella Badia di Monreale per Federico imperatore, e d'ordine di re Manfredi. Morì Jacopo in Firenze nell'anno 1310, «lasciando, come dice il Vasari, suo figliuolo, erede non meno della virtù, che delle facoltà paterne.»

Quando si avranno, se sarà possibile, nuovi e autentici documenti, rimarrà comprovata ancor meglio l'origine di Jacopo dall'Italia superiore, o meglio dai paesi tedeschi, come credeva il vulgo, del lago di Como o di Lugano, e si potrà venir in chiaro, se uno o due artefici di nome Arnolfo siano vissuti contemporaneamente o quasi, l'Arnolfo figlio di Jacopo, e l'Arnolfo discepolo di Niccolò da Pisa, che non possono essere la stessa persona; e si vedrà se l'Arnolfo, architetto di Santa Maria del Fiore, fosse figliuolo di Jacopo il Tedesco e progenitore di Filippo Brunellesco, come scrisse il Vasari; oppure di un Cambio di Colle di Val d'Elsa, come pretendono il Del Migliore, il Morena, il Gay, che vollero troncare le tradizioni di cinque secoli colla pubblicazione di una carta venuta fuori un po' tardi

e a dir vero poco esplicita. Intanto il professore Camillo Boito seguitò a scrivere che Jacopo tedesco della Valtellina o dei Laghi, il quale architettò la chiesa archiacuta di S. Francesco d'Assisi, fu il padre di Arnolfo.

6. — Il nome di Arnolfo ci conduce da Assisi ad Arezzo, dove egli continuò le tradizioni del vecchio maestro Buono, grande operatore in Venezia, Ravenna e Pistoja, sì come abbiam veduto; e dove pare, che di tempo in tempo vi fosse afflusso di maestri di Lombardia. A provare il qual fatto, che dovette avverarsi ogni qual volta un grande architetto, come maestro Buono e maestro Arnolfo vi imprendevano vaste fabbriche, e abbisognavano di operaj numerosi e capaci a tale uopo, non è forse inutile richiamare una narrazione che viene fatta dal Vasari.

Narra costui (5), che essendo, nel 1397, Guido Tarlati di Pietramala, vescovo e signore di Arezzo, morto a Massa di Maremma nel ritornare da Lucca, dov'era stato a visitare l'Imperatore; poichè fu portato in Arezzo il suo corpo, e si ebbe avuto l'onoranza del mortorio, vollero i suoi che gli venisse eretto entro il Duomo un marmoreo funebre monumento. Il sepolcro riescì grande e ornatissimo, e in esso furono intagliate alcune storie o rappresentazioni di fatti relativi alla vita di quel Vescovo. Ebbene quale è il soggetto del primo quadro ossia della prima storia? È la venuta in Arezzo di 400 muratori lombardi, che manda la parte Ghibellina di Milano a Guido Tarlati di Pietramala, capo della parte Ghibellina di Toscana. Quei di Milano avrebbero potuto mandare un sussidio in danaro, che ad essi non mancava; che se spedirono invece dei muratori, ciò vuol dire che questi difettavano in Arezzo e nelle vicine provincie o di capacità o per numero, o per l'una e l'altra ragione unite insieme. Que' lombardi rifecero le mura di Arezzo, le prolungarono, e diedero ad esse una fisionomia gagliarda e bella riducendola a una forma di galea, come si rileva dalle parole del Vasari, e dalle figure del marmo del sepolcro istoriato.

7. — Il fatto, ora riferito, per sè stesso è piccolo, non v'ha dubbio; ma serve a testimoniare una volta di più della riconosciuta perizia e del ripetuto intervento dei maestri lombardi anche in Toscana. Abbiamo segnati questi in Pistoja, Lucca, Pisa, Arezzo: ora andremo a ritrovarli e ad additarli nelle fabbriche del Duomo di Siena e del Duomo di Orvieto: colà leggeremo i loro nomi colle date dell'anno e colla indicazione della patria. Scoveremo un grosso sciame di questi vecchi maestri, e in pari tempo mostreremo una *Schola* e un *Laborerium,* consimili a quelli di Trento, di Cremona, di Parma, di Modena, dove sta riposto un'alveare della Massoneria comacìna o lombarda.

Veniamo adunque a parlare delle fabbriche di quelle due cattedrali, che non sono l'una dell'altra molto lontane di spazio; che su crebbero, per alcune parti, contemporaneamente, e s'informano qua e là a un uguale stile, al lombardo-gotico, come è a vedersi negli archi ora rotondi ora ogivali, nelle linee ora orizzontali ora spezzate, nei frontispizî tricuspidali, nel rispetto al tradizionale stile romano nelle parti sostanziali, e nella libertà e varietà dei modi nelle parti secondarie.

8. — Nulla si conosce di positivo intorno al cominciamento, ai primi progressi e ai primi artisti del Duomo di Siena. Fu scritto da taluno, che promotrice del gran tempio nell'antica città dei Galli Senoni sia stata la contessa Matilde, moglie di Goffredo di Lorena; da qualche altro, che prima ancora della contessa Matilde, ajutasse la fabbrica certa Ava Lombarda, discendente di un Iselfredo, principe longobardico, la quale avrebbe fatto costruire un'*Aula Santa* in un luogo detto Isola presso Borgonuovo vicino ai laghi, *Insula prope Borgonuovo juxta lacus,* che è forse l'Isola Comacìna presso Como, ossia *Novocomum,* ossia *Borgo Nuovo* (6). Alessandro III, si recò nel 1180 a Siena a consacrarvi la nuova Basilica (7), la quale doveva essere allora rustica, disadorna e non finita.

Questi sono echi di tradizioni e di cronache non sicure: il barone di Rumohor e il professore Milanesi (8), che fecero molta luce nella storia di questo magnifico tempio, addussero autentiche prove per far conoscere che fino dai primi anni del secolo XIII vi si lavorava. Tre date principali spiccherebbero, secondo que' valentuomini, nel Duomo Senese. Una del febbrajo 1259, quando il Gran Consiglio delibera, che si tiri innanzi il lavorio, e furono eletti nove cittadini per provvedere in qual modo si debba procedere nell' impresa, e ordinare ciò che si deve fare (9). L'altra è del febbrajo 1321, allorchè alcuni maestri, incaricati dall' opera del Duomo di studiare una nuova aggiunta, proposero invece che « si facesse una Chiesa bella, grande e magnifica, la quale fosse ben proporzionata nella lunghezza, altezza e ampiezza e in tutte le misure che appartengono a una bella chiesa, e con tutti i più fulgidi ornamenti (10). » È la terza finalmente del 1339, quando si volle (11) che fosse rifatto il corpo del duomo nuovo, prolungandolo da un lato, e si chiamò per questa opera Maestro Lando di Pietro da Napoli; ma avvenuta la di lui morte pochi mesi dopo il suo ritorno, non si fece altro, e solo si attese ad ornare il vecchio duomo, che è quel medesimo che oggi si vede.

Così venuto al mondo, il duomo di Siena sottostette a continue innovazioni e modificazioni, continui rifacimenti e rifinimenti di varia maniera, e vario gusto: già gli antichi cronisti scrivevano che quel duomo « è stato fatto di più pezzi. » Di questi pezzi delle vecchie costruzioni se ne vedono ancora parecchi, quasi isolati, ma grandiosi. Il professor Milanesi compilò un' elenco di alcuni ingegneri o capomaestri che dal 1288 al 1532 vi lavorarono intorno, ma con parecchie interruzioni, s' intende, e inevitabili lacune.

9. — Sono pochi gli artisti che emergono durante il primo periodo: Nicola Pisano, che fece il pulpito ornatissimo, e suo figlio Giovanni, al quale si attribuì il disegno

della facciata, che documenti nuovamente apparsi assicurano a un Giovanni di Cecco; e lo scultore Ramo o Abramo di Paganello. Ma di essi nessuno è toscano di origine, o almeno non se ne conosce la patria.

Di Giovanni di Cecco non havvi annotazione donde venisse. Di Ramo di Paganello si sa che fu bandito per un appostogli reato, e poi graziato sicchè potè ritornare *de partibus ultramontanis,* probabilmente dalla Lombardia, ossia da casa sua ov' erasi rifugiato, e in Siena riacquistò il 20 novembre 1281 (12) la cittadinanza per la ragione « che egli è dei buoni intagliatori e scultori, e uno degli artefici più sottili che si possano trovare al mondo, — *de subtilioribus intagliatoribus de mundo qui inveniri possint.* —

10. — Intorno alla derivazione di Nicola Pisano, che il Vasari giudica « il migliore scultore de' tempi suoi » e il Cicognara « il primo vero restitutore della scultura e delle arti in Italia, » è nata a buon diritto una controversia, che dovrebbe omai essere risolta. Nicola fu sempre ritenuto toscano, e propriamente di Pisa, quantunque abbia incominciata la sua carriera in Bologna con la fattura del sepolcro in marmo di S. Domenico, l'abbia continuata in Pisa colla disegnazione di alcuni palagi, del campanile di S. Nicola, e del pulpito nel S. Giovanni o Battistero; e finita quasi con lo scolpimento di altro pulpito nel duomo di Siena.

Il barone Rumohor per il primo, il Crowe, il Cavalcaselle, il Forster, il Grimm, il Lübke, lo Springer e il Salazari vennero dopo a sostenere e provare che Nicola fu figliuolo di un Pietro, e che Nicola e Pietro non furono toscani, e in Toscana pervennero dall' Apulia. Lo Schmarsow, lo abbiamo udito, dichiara, in unione ad altri, che Nicola Pisano era originario dalla Lombardia.

Non entreremo nella dotta disputa: riferiremo soltanto l'Achille degli argomenti per il quale a Pisa omai si tolse uno de'suoi maggiori vanti. Fu scavata e pubblicata la con-

venzione in data 5 ottobre 1266 intervenuta fra maestro Nicola e un frate Melano di S. Galgano dell'ordine dei Cisterciensi per la lavorazione del Pulpito di Siena. Questa avrebbe valore scarso in quanto contiene soltanto le parole: *magister Niccolus lapidum de parrecia ecclesie sancti Blasii de ponte de Pisis:* — maestro Niccola lapidario della parrocchia della chiesa del ponte di Pisa. — Ma un altro atto scaturì dagli archivî, ed è la richiesta fatta dallo stesso fra' Melano a maestro Niccola che faccia salire a Siena a lavorare con sè il suo discepolo Arnolfo (13): in esso vi sono le parole testuali e chiare: *requisivit magistrum Nicholam Petri de Apulia:* — richiese il maestro Niccola di Pietro dell'Apulia. —

I Toscani non si diedero quasi per intesi del rumore che facevasi a danno della gloria del loro paese: l'erudito Milanesi non patì che si portasse via la preda; frugò, studiò, e conchiuse, che Niccola non fu di Pisa, bensì di Lucca. Per far parere buono il suo asserto tirò fuori che nel suburbio meridionale di Lucca eravi una contrada la quale chiamavasi Puglia o Pulia; che a quella contrada appartenne Pietro padre di Niccola; che in Lucca da maestro Guidetto, che colla bella sua mano, *pulchra manu*, nel 1204 ornava la fronte del S. Martino, fu educato nella scultura e nella architettura; e che l'andata di Niccola, istruito da un tal maestro, da Lucca a Pisa, ove tenne lunga dimora e perciò ottenne il nome di Pisano, era cosa facile e scevra da ogni disturbo (14).

11. — Questi sono i pochi artisti, che ci si presentano nel primo periodo della fabbrica, di nessuno dei quali s'è finora provato che sia toscano. Soltanto troviamo in questo spazio di tempo segnati, deve dirsi per caso, i nomi di due maestri Comacìni coll'indicazione della patria. Sotto il Potestà Bolgaro dei Pusterla, nobile milanese, venne ricercato, e dato il parere, che è del 9 giugno 1260 (15), di alcuni maestri sulla stabilità di alcune vôlte nuovamente costruite: di costoro è segnato il nome e non la patria,

eccetto due: maestro Orlando da Boazzo, che è frazione di Morterone sopra Lecco — *magistro Orlando Bovacti;* — e maestro Bencivene di Lecco, che è nel territorio di Como — *magistro Bencivene Leuchi.* —

Durante il secondo periodo che va sino al 1339 non vi è nessun artefice spiccato, e nessun lavoro di gran pregio. Vi fu un momento nel quale si volle operare seriamente, e il Consiglio generale della Campana deliberò, nel dì 3 dicembre 1339 (16), di richiamare da Napoli, ov'era ai servizî di re Roberto d'Anjou, il maestro Lando di Pietro, uomo, dice la deliberazione, di grande sottigliezza e invenzione — *magne subtilitatis et adinventionis.* — Lando di Pietro accettò; venne a Siena, e preparò molti disegni: ma, vicino a fare, cadde malato, e uscì di vita. Non apparisce da verun documento ch'ei fosse di Siena, e neppur cittadino senese: da certi riscontri invece sembrerebbe, ch'ei fosse lombardo, e figlio probabilmente di un maestro Pietro Lombardo, che fino al 1293 era occupato nel duomo di Orvieto. Il di lui figlio Pietro di Lando lo vediamo in un documento contemporaneo (17) unito, nel 1365, in opera d'arte a un maestro Buono, e a un maestro Giovanni di Lazzaro da Como.

Si tirò innanzi alla meglio, mancando un'alto e potente intelletto, nel fare qualche aumento e ornamento: nel 1347 scoppiò una terribile morìa, che distrusse molta popolazione, e ridusse la superstite allo squallore e alla miseria.

12. — I lavori furono poi ripresi e spinti innanzi alacremente; durante tutto il 1400 e sul principio del 1500 s'accrebbero le edificazioni, le sculture, e i dipinti nel Duomo di Siena. In quel risveglio di vita, rigoglio di fantasia e di idee, tumulto di movimenti e d'azioni vengono in scena in quella città animosa e gentile non pochi maestri da Como.

Nel 1406 un maestro Marchese d'Adamo toglie a fare insieme con altri suoi compagni, maestri di pietra da Como, un'opera d'arte, che è una rotta, come sta scritto, ossia

ruota o *rosa* nello spazzo del Duomo *contro a la sagrestia.* Il Milanesi, nel dar notizia di questo documento (18), osserva che esso è il primo che parli di lavori a figure nel pavimento del Duomo Senese; e che *la ruota contro a la sagrestia* non può essere che il tondo di marmo dove è figurata e scolpita la Fortezza.

Segue un contratto in data dell'aprile 1422, con il quale Maestro Piero di Beltramo da Biscione e compagni lombardi, maestri di pietra, convengono con l'Operajo del Duomo e altri di cavare marmo *tubertino* ossia *travertino* da talune petriere, e di *digrossare e lavorare di scalpello di tutto ponto* que' marmi che dovevano servire per la fabbrica del Duomo. Prova è questa, che i Comacìni si mantenevano e crescevano di numero, e questo loro incremento può forse anche spiegarsi dal fatto che negli ultimi anni del 1300 e nei primi del 1400 la città di Siena era sottoposta al Duca Gian Galeazzo Visconti, e apparteneva allo Stato di Milano, del quale facevano parte la città e il territorio di Como. Proseguiamo.

Essendo passato di questa vita l'11 settembre 1444 messer Carlo d'Agnolino, che era stato vescovo di Siena e aveva di sè lasciato buonissima memoria, si volle, e si deliberò che gli fosse fatta un'onorevole sepoltura nella cappella di S. Crescenzio entro il Duomo. Abbiamo un documento (19) il quale ricorda le spese occorse per quella sepoltura di marmo con figure e fregi bellissimi, e i nomi degli artefici, che vi lavorarono di trapano e di scarpello, primo de' quali, il più valente e più riputato e meglio retribuito, è un *Guglielmo da Como.* Con lui è rammentato un *Pietro da Como,* che pare fosse suo fratello.

Un altro documento fa fede della bella fama alla quale era salito maestro Giuliano da Como in Siena, ove allora s'aggiravano molti artisti, taluni de' quali accreditatissimi e di primo ordine, quali Pietro del Minella e Giacomo della Quercia. Egli aveva chiesto in presenza all'Opera del Duomo settanta fiorini per comprare una casetta in

Siena: l'Opera si affrettò ad anticipargli quella somma per la ragione che lo riconosceva abilissimo artista, e voleva così vie più impegnarlo a rimanere a'suoi servizî. « Misser lo Operajo e i suoi consiglieri, dice l'atto della deliberazione in data 19 settembre 1445 (20), considerato siccome la detta Opera à di bisogno continuamente di buoni Maestri di scarpello, per li continui lavori che in epsa si fanno: e atteso le virtù di maestro Giuliano di Giovanni da Como, maestro di scarpello e d'intaglio, habitante in Siena e maestro al presente nella detta Opera e considerato che esso maestro Giuliano è per comprare certa casa nella città di Siena; e abbi richiesto epso misser lo Operajo di fiorini septanta di lire 4 ciascun fiorino in presta, da scontiarli nel suo mestiero ne la detta Opera; e considerato, che egli è molto utile per la detta Opera avere epso Giuliano per alcun tempo obligato; deliberarono che il detto misser lo Operajo possi fare al decto Giuliano la decta prestanza di fiorini septanta a la decta ragione, al decto maestro Giuliano, et epso obligare a servigî de la decta Opera per più tempo è possibile. » Questa deliberazione dell'Opera del Duomo di Siena è certamente elogio del valore artistico del maestro Giuliano da Como.

Non molti anni appresso distinguevasi in Siena come capomaestro di costruzioni un Martino di Giorgio da Varenna sul lago di Como, di faccia a Bellagio e alla Tremezzina. Ebbe larga parte nell'edificazione del palazzo Piccolomini, divenuto poi Collegio Tolomei, quindi palazzo del Governo, che è uno degli edificî più vasti e caratteristici di Siena (21). Insieme con maestro Martino era occupato in quel palazzo un maestro Lorenzo da Mariano della Val di Lugano (22), il quale scolpì le colonne e i capitelli dell'atrio e gli altri ornamenti in pietra del palazzo, e per avere dato tali prove di perizia e d'ingegno ottenne di preparare l'altare e fare lo spazzo della cappella Piccolomini nella chiesa di S. Francesco. Scrive il

Milanesi (23), che questo maestro Lorenzo fu uno de' migliori scultori del suo tempo in Siena, massime nel lavorare di figure piccole, di fogliami e di grottesche, ed ebbe nel 1506 il carico di Maestro o Ingegnere capo del Duomo. Chi non sente in Maestro Lorenzo il prosecutore della scuola scultoria del Duomo di Como e della Certosa di Pavia, che la introduceva e insegnava in Siena?

Non diciamo altro di cotesti due valentissimi artisti; soltanto ricorderemo che dal medesimo paesello di Mariano in Val di Lugano era venuto a Siena un Maestro Matteo di Jacopo, il quale in accordo con maestro Adamo da Sanvito della stessa Val di Lugano prese impegno colla Repubblica senese nel 1469 di fare un lago artificiale presso a Massa di Maremma per il miglioramento dei terreni e dell'aria (24).

13. — Il dovere vuole, che poche parole almeno impieghiamo nel dire di un celebre artista, che taluni si ostinarono a dichiarare di patria senese, e noi riteniamo comacìno: questi è Francesco di Giorgio di Martino che vuolsi architetto del palazzo Piccolomini, ove lavoravano Martino di Giorgio da Varenna, e maestro Lorenzo da Mariano in Val di Lugano, e molti altri artefici del territorio di Como. Di lui scrisse la Vita il Vasari, che lo fece autore di edifizî rinomati, fra' quali il Palazzo d'Urbino; della chiesa detta del Calcinajo a Cortona; di molte fabbriche a Corsignano che Pio II ricostruì dandole il nome di Pienza; di lui parimenti si occupò moltissimo il padre Guglielmo Della Valle nelle sue *Lettere Senesi,* e da ultimo il prof. Milanesi nel Commento alla di lui Vita del Vasari.

Il Vasari, vissuto dal 1512 al 1574, conoscente di persone contemporanee a Francesco di Giorgio, dice costui semplicemente Senese, senza spiegare se fosse nativo o solamente cittadino di Siena. Il Della Valle non aggiunge altro; ma il Milanesi, frugando nei registri battesimali, notò fra i nati nel settembre 1439 in Siena il nome di un

Giorgio di Martino pollajuolo, e questo gli bastò per scrivere che Maestro Francesco di Giorgio fu un nativo e una gloria di Siena.

Ma più di questa induzione non potrebbe valere l'altra, ch' egli fosse fratello di Martino di Giorgio, e che i due fratelli lavorassero uniti nel palazzo Piccolomini, uno, Francesco, da architetto; l'altro, Martino, da capomaestro, o ajuto o assistente all'architetto? Il vedere questi due insieme, e ad essi associato Lorenzo della Val di Lugano, e altri di que' luoghi ci rende facilmente ammissibile l'induzione nostra, cioè la provenienza di Francesco di Giorgio da Varenna. S'aggiunga che chiamato costui dal duca di Urbino per disegnare, come vedrem più innanzi, opere di fortificazioni militari, comparisce colà in unione di maestro Ambrogio da Milano; e che volendo il duca Lodovico il Moro e l'Amministrazione del Duomo di Milano sentire il parere di un celebrato artista dal di fuori intorno al modello della nuova cupola della cattedrale milanese, fu invitato, come vedremo, maestro Francesco di Giorgio, perchè presumibilmente era conosciuto per la sua origine lombarda.

Infine a demolire l'asserto del Milanesi basta un documento prodotto dal Della Valle. Costui riferisce che l'11 maggio 1446 entrò nella Loggia di Orvieto, ove, come apparirà in seguito, non abitavano quasi altri che i maestri Comacìni, Cecco di Giorgio Senese, e che il 14 novembre 1447 un'ordine fu dato dagli amministratori al camerlengo del duomo Orvietano (25) « di guardarsi che maestro Francesco non parta da Orvieto; — *caveat ne mag. Franciscus discedat ab Urbevetere.* — Quando maestro Francesco fosse stato il figliuolo del pollajuolo, nato in Siena nel 1439, avrebbe potuto mai nel 1446, all'età di 7 anni, entrare nella Loggia massonica di Siena?

A Francesco di Giorgio furono dai critici recenti sfrondati parecchi allori con il togliergli la paternità di talune opere celebri, che gli erano state attribuite. Ma ancora

tanti meriti gli sopravvanzano come architetto civile e militare, scrittore e scultore, da non potersi biasimare chi, come noi, cerca con ragionevoli argomenti rivendicare la patria di un tant'uomo.

Procediamo a dimostrare la continuata serie di maestri comacìni, sudditi di Milano, nella città di Siena, suddita anch'essa volontariamente della metropoli lombarda. Que' maestri vi affluirono in abbondanza; e perchè molti erano i lombardi venuti, e molti senesi si erano addestrati nelle Arti, delle quali avevano ordinate le maestranze e composti gli statuti, era cosa naturalissima che per ragione di concorrenza e di interesse nascessero dei dissidî. Questi avvennero da piccole cause e con piccoli effetti: per comporre quei dissidî si tennero sedute e si stesero verbali e convenzioni, le quali per noi hanno un valore, quello di farci conoscere moltissimi maestri lombardi, quasi tutti comacìni, allora dimoranti e collegati insieme in consorterie a Siena.

Il primo atto, compreso nel Breve dei Maestri di Pietra Senesi (26), si riferisce a una dissensione fra maestri senesi e maestri lombardi, perchè questi non volevano soddisfare a certi carichi che il Breve o Statuto imponeva tanto ai senesi che ai forestieri. Per toglier via la discordia si stabilirono sul principio i patti preliminarî dell'accordo e a far ciò « dalla parte de' maestri lombardi sono chiamati fra loro », ecco i nomi: maestro *Giovanni di Guglielmo Orlandi;* maestro *Jacomo da Lamone;* maestro *Antonio di Stefano da Lugano;* maestro *Ambrogio da Sala;* maestro *Giovanni di Beltramo da Sonvico;* maestro *Matteo da Sanvito* o meglio *Sonvico;* maestro *Francesco di maestro Domenico da Sala;* maestro *Antonio di maestro Alberto da Lamone,* paesi tutti del territorio comacìno. Questi preliminarî furono sottoscritti il dì 5 Dicembre dell'anno 1473: ma volendosi che fossero ridotti ad atto formale, il 17 luglio 1473 si adunarono alcuni maestri Senesi che *in loro nome, e in vece e in nome degli altri mae-*

stri Senesi, dai quali ebbero commissione e mandato, e alcuni maestri Lombardi, che parimenti in loro nome, e in vece e in nome degli altri maestri Lombardi, dai quali ebbero commissione e mandato, e dinanzi a un pubblico notajo, dopo lunghi ragionamenti, colloquj e trattative, e dopo anche una votazione sui predetti preliminarî, *habitis inter eos super predictis longo ratiocinio, colloquio et tractatis, et misso partito ad lupinos albos et nigros* stabilirono solennemente e deliberarono, che i predetti preliminarî dovessero essere riguardati, riconosciuti, e osservati come una vera e propria convenzione. In questo istromento sono sottoscritti dalla parte dei Lombardi: Maestro Guglielmo di Giovanni da Sonvico; Maestro Francesco di Cristoforo da Como; Maestro Giovanni di Guglielmo da Sonvico; Maestro Stefano di Fedele da Voltolina (Valtellina); Maestro Adamo di Giovanni da Tovo (Tovo in Valtellina); Maestro Giovanni di Jacopo da Sonvico; Maestro Alessio di Giovanni da Sonvico; Maestro Martino di Marzio da Sonvico; Maestro Giovanni di Talentino da Sonvico; maestro Jacopo di Domenico da Lamone; Maestro Giovanni di Jacopo da Lamone; Maestro Guglielmo di Antonio da Cavazzo (Cavasso vicino a Bellinzona); Antonio di Giovanni da Ponte (presso Sonvico): Maestro Giacomo di Pietro da Candulpino (Cadempino presso Lamone); Maestro Antonio del maestro Alberto da Lamone; Maestro Giovanni di Francesco da Lamone; Maestro Giovanni di Giovanni da Ponte; Maestro Guglielmo di Andrea da Sonvico.

Come ognun vede, imponente è il numero di cotesti Maestri, a lato e sotto de' quali doveva muoversi una quantità di muratori, di scarpellini e di altri artigiani di varia specie, che costituivano una colonia di Lombardi e propriamente di Comacìni in Toscana. Piace considerare, come questi artefici e operaj vivessero in stretta unione fra loro; nominassero i loro rappresentanti; avessero il proprio camerlengo ossia cassiere, come consta dal citato atto del 5 dicembre 1473; e significativo finalmente è il

fatto, avvenuto, alcuni anni dopo, di una petizione inviata nel dicembre 1511 dall'Arte dei Maestri di Pietra Senesi ai tre Segretarî del Collegio della Balìa della città di Siena, nella quale si dice (27), che i maestri forestieri si sono separati, e non conferiscono alla cappella dell'Arte dei Maestri di Pietra Senesi, che è nel Duomo, e « tutti li denari che solevano cogliere per conferire a detta cappella, se li cogliono fra loro, e tutti li portano in Lombardia. » Il che dimostra che ancora nel 1512, quando i tre Segretarî risposero alla detta Arte dei Maestri di Pietra di Siena, i Maestri Lombardi perduravano in gran copia, erano ben ordinati, e fra loro compatti in Siena, che ad essi poco importava di conferire ossia contribuire col loro danaro alla cappella della cattedrale per cerimonie e per feste religiose; e che spedivano o portavano in Lombardia parte dei frutti della loro opera materiale e intellettuale, dimostrando anche allora di possedere tre virtù, che sempre caratterizzarono i maestri comacìni, l'intelligenza, la laboriosità e la parsimonia.

Altri nomi si sarebbero potuti raccogliere ed esporre di maestri comacìni operanti in Siena dal 1300 al 1500. Basti, per sovrabbondanza, ricordare tre documenti di qualche importanza in sè stessi, e di qualche distanza di data uno dall'altro.

Esiste una lettera del 25 maggio 1421 (28) della Repubblica di Siena, la quale raccomanda al Duca di Milano, ch'era allora Filippo Maria Visconti, un maestro Giovanni del maestro Leone da Piazza di Como, *de Plaza Cumarum,* scultore, cittadino Senese, che aveva bisogno di rimpatriare per rivedere la sua famiglia rimasta per molti anni ad *Aroguti,* e per definire alcune liti; e lo raccomanda perchè i signori della Repubblica erano affezionati a maestro Giovanni, *non parvo inclinati dilectionis affectu,* sicuramente per i di lui buoni costumi, e la molta perizia nell'arte. Piazza è paesello a pochi chilometri da Como, il nome di Aroguti non più si trova.

Il secondo documento è del 2 marzo 1448 e riferisce il contratto fra l'Opera del Duomo, e taluni maestri comacìni: Maestro Alberto di Martino *de Cumo in provincia Lombardie,* Maestro Giovan Francesco di Valmaggia, e Lanzilotto di Niccola da Como, che si assumono l'incarico di lavorare pietre, scolpirle, acconciarle e murarle, secondo il loro ingegno e la loro arte: *ad laborandas lapides, sculpendas et conciandas, et murandas, secundum ipsorum ingenium et artem et ad alia facienda.*

Rimane pure un atto in data dell'11 ottobre 1505 (29), donde appare, che maestro Venturi di Ser Giuliano da Como, venne nominato prefetto dell'Opera della Cattedrale con incarico di « attendere, operare, curare, e invigilare », come facevano il maestro Antonio Federico prima e altri deputati simili, con il salario e gli emolumenti che aveva il detto maestro Antonio, e con obbligo di tenere sempre nella detta opera otto fanciulli, che dovrà istruire nella sua arte.

Abbiamo adunque in una disordinata e incomposta miscela di nomi e di cose, e in una farraggine di carte rivolte ad altri scopi, una lunga e chiara serie non di semplici muratori e di ruvidi scarpellini, che dal territorio di Como vanno a strappare un po' di pane con il lavoro manuale e materiale, ma anche di scultori di vaglia, di architetti di grido, di qualche professore di arti, che sono invitati a venire, pregati a rimanere, onorati di decorosi incarichi nella gentile Siena, che brilla gloriosa per il suo culto del Bello, e le sue stupende produzioni nelle Arti. È certamente gran vanto pei maestri comacìni l'aver cooperato colla mente e colla mano all'opera di quel Duomo, il quale, se per le ragioni già esposte, non ha l'unità di concetto, nè l'armonia e le proporzioni delle parti, tuttavia è mirabile per lo spicco dei grandi ideali ovunque sparsi; per la indefinita varietà delle fantasie che ovunque battono l'ali e mandano fulgori; per l'ingegno e lo studio spiegato dagli artisti che disegnarono ed edificarono, scolpirono e

dipinsero, e nel corso di più secoli composero uno dei monumenti più originali, più rari, più preziosi, che siano in Italia.

15. — Come dalla tosca Arezzo siamo saliti alla umbra Assisi; parimenti da Siena, ultimo lembo della Toscana, portiamoci a Orvieto, che è termine della provincia dell'Umbria. Là sorge una Cattedrale, una delle più leggiadre e più simpatiche creazioni dell'arte italiana, che gli Orvietani dissero, e papa Benedetto XIV scrisse « essere la più bella di tutte le Chiese del mondo (30). »

Trasse origine dal celebre miracolo di Bolsena, illustrato da Raffaello nelle Logge del Vaticano; data la sua fondazione tra il 1280 e il 1290, e proseguì a svolgere le sue ben fatte membra per il corso all'incirca di due secoli con grandi fatiche e dispendî.

Copiosi documenti ci assicurano che quel duomo sarebbe stato incominciato un po'avanti il 1290; rifatto e rinnovato un vent'anni dopo: il primo stile, come traspare da alcune particelle conservate, dovette essere romano-lombardo, il secondo improntato sul toscano e il gotico. In un recentissimo libro intorno quel sacro monumento si legge (31): « Come le varie membra dei fedeli si uniscono in un corpo solo per costituire la chiesa, a guisa del pensiero e della natura che vanno a far capo in Dio; così nell'incontro di due scuole, una che muore ed una che nasce, nell'incontro di Cosmati con lombardi e toscani, a mezza via fra Roma e Firenze, sorge il duomo di Orvieto, ispirato a una letizia maestosa di linee non tutte basilicali, non tutte lombarde, le quali, per armonia di concetti toscani ne fecero l'opera più grande del risorgimento italiano prima che sorgesse Santa Maria del Fiore. »

Per quante ricerche siansi ripetute non si venne a capo di conoscere il primo architetto di quel Duomo, che dev'essere stato costruito, o per le qualità del terreno, o per la natura dei materiali, o per difetto di calcoli, con scarsa solidità e consistenza. Taluni vorrebbero che l'ar-

chitetto fosse un'Arnolfo, non già il figlio di Lapo ossia di Jacopo il Tedesco autore in parte del S. Francesco d'Assisi; ma l'Arnolfo discepolo di Nicola Pisano, che con il maestro venne a Siena, e l'ajutò a scolpire il pulpito del duomo. Questo Arnolfo era in Orvieto nel 1282, ed ebbe l'incarico di scolpire nella chiesa di San Domenico il deposito del francese cardinal De Bray, in fondo dell'epitaffio del quale asserisce il Della Valle di aver veduto incise le parole: *Hoc opus fecit Arnolphus,* che poi scomparvero essendosi quel sepolcro mezzo sfatto e andato in ruina.

Qualcuno mise fuori anche il nome di Nicola Pisano, ma non s'avvide dell'anacronismo, imperocchè per essere Nicola nato fra il 1205 e il 1207, non poteva recarsi a Siena verso il 1290, in età superiore agli 80 anni, quando pure di tanto sia vissuto, il che non consta.

Come or tosto vedremo, autore della seconda costruzione fu Lorenzo Matani.

16. — Una cosa intanto apparisce certa, ed è per noi importante, di riconoscere in Orvieto, fin dal principio della fabbrica, parecchi maestri comacìni, e di vederli radunati in una *Loggia,* entro la quale erano la *Schola,* e il *Laborerium.* Il Luzi e il Della Valle riportano alcune note di artefici ricavate dai registri del Comune, e il Fumi le conferma: quegli artefici sono quasi tutti del territorio di Como. Il primo (32) trascrive il seguente elenco di nomi colle rispettive mercedi; — 30 Agosto 1293 — Nella *Loggia della Fabbrica* Maestro Orlando da Como: Maestro Guido da Como sei soldi al giorno; Maestro Martino da Como sette; Maestro Gino da Siena quattro. — Il Della Valle trascrive i nomi dei seguenti che lavoravano a quel duomo nello stesso 1293; — Pietro Lombardo da Como; Giacomino e Benedetto da Como, scultori; Martino da Como, Guido da Como, Aroldo da Como, capimaestri della Fabbrica. —

Pare che verso il 1305 il Camerlengo del Duomo scrivesse in varie città invitando gli artefici più abili ad ar-

rolarsi al servizio dell'Opera (33); e che, come scrive il Della Valle, « la fama di volo ne spargesse il grido fin oltre ai confini d'Italia »; imperocchè il 20 dicembre si presentarono ai Deputati della Fabbrica i maestri Francesco, Marchese e Benedetto, *lombardi;* un Giovanni de Bictorio, *tedesco;* Onofrio da Spoleto; Sano e Agostino di Niccolò *senesi,* e Giovanni da Milano. Fu decretato dal Consiglio generale di accettare quegli artefici esperti nell'arte della pietra, e si fece licenza al Camerlengo di ritenerli nella *Loggia della Fabbrica* per esperimentare la loro perizia, e di provvederli di salario (34).

Il Luzi riporta un altro documento, quasi identico, del 14 dicembre dello stesso 1305, nel quale sono ripetuti i medesimi nomi: *Mag. Franciscas Lombardus; Mag. Marchettus Lombardus; Magister Benedictus Lombardus; Johannes de Mediolano* (35).

Da questi documenti noi possiamo trarre parecchie notevoli deduzioni per il tema nostro.

Devesi arguire in primo luogo, che molti essendo i capi di provenienza lombarda, moltissimi dovevano essere gli operaj del loro paese insieme con essi venuti fino a Orvieto.

Risulta anche che non comune doveva essere la perizia di questi capi, scultori, ingegneri e architetti, quando la si voglia misurare, come è giusto, e come lo vuole il Della Valle (36), dalla entità dei salarî. Abbiamo dalla convenzione tra il frate Melano e Niccolò da Pisa, che a costui furono assegnati per l'opera del Pulpito di Siena otto soldi, e a' suoi discepoli Arnolfo e Lapo sei soldi al giorno. Orbene Orlando e Guido da Como ebbero sei soldi, e Martino da Como sette soldi al giorno. Lo stesso Ramo di Paganello tirava soli sei soldi al giorno, e Gino da Siena quattro.

Giova avvertire che nell'elenco dei maestri sono sempre segnati per i primi quei di Como, e avanti tutti Orlando da Como, il quale è presumibile che fosse il Caporione della Loggia. La quale Loggia, altrimenti detta *Loya* o

Loja, doveva essere un locale con molta aria e luce, ampio, difeso dalla intemperie, « *entro il quale,* come vien detto in un documento (37), *facevasi l' acconciatura delle pietre, erano le masserizie e la Scuola.* »

Anche in Orvieto quindi, e questa è l'ultima avvertenza, eravi il *Laborerium,* come a Trento, a Cremona, a Parma, a Modena, nelle quali città abbiamo trovato questa parola. Ma in Orvieto prende il nome speciale di *Loggia* che richiama la *Framassoneria,* e comparisce quello di *Schola,* che fa tornare in mente i Libri di Vitruvio e altri libri o insegnamenti che venivano spiegati; e tradizionalmente e segretamente nelle unioni di quelle maestranze o consorterie communicati e imparati. Le colleganze o unioni romane, e le eterie greche si erano adunque travasate nei maestri Comacìni sotto la dominazione dei Longobardi, mantenute sotto i Carolingi, i primi re Italici, e gli Ottoni, e nel formarsi dei comuni e delle Republichette in Italia, per la loro prevalenza que' maestri diffondono e migliorano i loro statuti e istituti, e in Orvieto mezzo repubblicana e mezzo papale fondano la loro Loggia e la loro Scuola.

17. — Come dianzi s'è toccato, la fabbrica del duomo d'Orvieto aveva molto patito dopo circa 20 anni di esistenza, e ai cittadini fu d'uopo pensare di ripararla. A provvedere a ciò fu invitato maestro Lorenzo Maitani, capo maestro, e figlio di un capo maestro di nome Vitale, il quale già erasi fatto apprezzare a Perugia per le riparazioni molto ingegnose di un acquedotto ruinato, e a Siena per altre riparazioni al duomo che in qualche parte cedeva. Gli atti che esistono, parlano chiaro : citiamone uno solo che è il più importante. Esso porta la data del 16 settembre 1310 (38), ed è la deliberazione del Consiglio della città di Orvieto nella quale si legge: « *Maestro Lorenzo* del fu Maestro Vitale da Siena, capo maestro universale della fabbrica, *universalis caput magister ad fabricam,* molte volte ricercato da parte del Comune di Orvieto, venne in questa

città per ripararvi la stessa fabbrica, che quasi minacciava ruina, e ad edificare la medesima (39), la quale il popolo d'Orvieto può vedere co' suoi occhi, come abbia riparata ed edificata. »

Prosegue l'atto a dire, che Lorenzo « fu continuo ed esperto negli speroni, nel tetto, nelle pareti figurate con bellezza.... e in tutti gli altri magisteri e ornamenti opportuni alla stessa fabbrica; ch'egli accettò di diminuire e temperare le spese in quantità non modica; e commosso dell'amore del popolo d'Orvieto, promise rimanere in detta città, egli e tutta la sua famiglia, per tutto il tempo di sua vita. » Sempre dallo stesso documento emerge che, a Lorenzo fu assegnata una provvisione convenevole; concesso il privilegio di portar le armi; data la facoltà di ritenere que' scolari che volesse, a spese della fabbrica, a disegnare, dipingere e lavorar pietre; accordata la immunità per quindici anni da ogni dazio, servizio, e onere reale e personale; e conferita la cittadinanza Orvietana per sè e la sua famiglia.

Qualcuno volle mettere in dubbio che Lorenzo Maitani fosse di famiglia originaria da Siena per la ragione che il suo nome viene scritto ora *Matani*, ed ora *Maitani* (40), il che indicherebbe come quel casato non fosse ben noto, e perciò forastiero; e per l'altra che il nome di Vitale del padre non era fra quelli in corso allora in Siena, ma ricorda il S. Vitale di Ravenna, e il S. Vitale sul lago di Lugano.

Maestro Lorenzo giunse nel 1310, seco conducendo la sua famiglia, da Siena a Orvieto, ove si applicò « in tutti i magisteri e ornamenti opportuni alla fabbrica »; operò per 20 anni di seguito, mostrandosi grande artista; morì nel 1330; e fu sepolto entro il duomo, nel quale ebbe una lapide con epitaffio di onorata ricordanza.

Quale fosse il tipo e la misura del duomo precedente e quale e quanto il merito dei lavori del Maitani, non ci è dato conoscere e valutare. Dalla deliberazione del 16

settembre 1310 del Consiglio d'Orvieto risulta, che il Matani — *reparavit et edificavit* — riparò ed edificò il duomo, il quale *quasi minabatur ruinam* — quasi minacciava rovina; ch' egli fu — *continuus et expertus in speronibus, tecto et pariete pulchritudine figuratis, quæ paries debet fieri in parte anteriori, et in omnibus aliis magisteriis et ornamentis ipsi fabbrice opportunis* — assiduo ed esperto negli sproni, nel tetto, nella parete disegnata con bellezza, la quale parete deve farsi nella parte davanti, e in tutti gli altri magistéri e ornamenti opportuni alla stessa fabbrica. Il Fumi riassume colle seguenti parole il suo giudizio sull'opera prestata dal Maitani al duomo di Orvieto (41): « Ponendo mente alle memorie intorno al Maitani, mi pare di vedere che la sua riputazione cominciasse come costruttore, quale era stato anche suo padre. Gli orvietani prima del 1310 lo richiesero più volte per sostenere la chiesa pericolante: i perugini lo dimandarono per le costruzioni necessarie a ricondurre l'acqua in città: i senesi lo ricercarono di pareri per la solidità della fabbrica del loro nuovo duomo. Sempre chiamato a riparare. Trovando che in Orvieto era da eseguire la facciata del duomo, ne offrì il disegno, e vi pose tutto il suo amore. Opera com'era tutta nuova da farsi, egli, allora che fu stabilita, per dedicarvisi tutto, rinunziò alla sua patria, si fermò in Orvieto, e ne divenne cittadino. Insomma egli arrivò quando l'edificio della chiesa era già sorto: attese a reggere e compire il lavoro di un'altro, il lavoro cominciato molto prima del 1290. »

Questa è l'opera nella maggior parte interna, del Maitani: semplice, armonica, magistrale. Essa fu continuata da'suoi figli, e condotta a fine da lunghe serie di abili architetti, scultori, e costruttori. Ma la facciata rimase fin verso il 1500 meno che a metà; si compì la magnifica base o parte inferiore; si fece vedere quasi appena delineata l'estremità superiore nella forma tricuspidale: la parte di mezzo si finì circa due secoli dopo.

18. — Chi attentamente osservi le tre tavole pubblicate dal Fumi (42), che contengono, la prima il disegno così detto d'Arnulfo, la seconda quello detto del Maitani, la terza quello della facciata quale era al 1512 e andò rivestendosi e colorendosi dal 1512 in avanti, salvo in qualche piccolo punto; non può non confessare, che chi disegnò e costrusse dal 1512 al 1521, nel qual tempo tutta la parte di mezzo fu quasi per intero costruita e ornata, ebbe ingegno pari agli autori dei primi due disegni, ed ebbe anche il merito di non turbare con novità inconsulte i concetti fondamentali dei due vecchi maestri. Laonde lo Zampi (43) saviamente osserva che « può dirsi a ragione della facciata del duomo di Orvieto che in essa vi sono compendiate tutte le parti più belle e più sublimi dell'uno e dell'altro progetto, insieme alle varianti, che in seguito si riconobbero migliori e più opportune. »

Chi fu l'artefice che seppe tanto bene contemperare il vecchio con il nuovo, mantenere l'unità nella varietà, la simmetria e l'euritmia nello sfoggio dei marmi e dei colori, delle sculture e dei musaici? Abbiamo già pronunciato quel nome, il quale è da porsi a lato per il merito a quelli di Arnulfo e del Maitani, o chi per essi: fu Michele Sanmichele nato a Verona ma discendente da un padre e da nonni nati nella borgata di San Michele vicinissima a Porlezza. Vediamo se, come e quanto egli abbia fatto in quella Facciata; cioè rechiamo le prove del suo lavoro e del suo merito.

Un'annotazione, che è nei registri del Camerlengo del duomo in data del 27 novembre 1510, dice: (44) « Maestro Micheli de Verona deve avere per uno anno per lapunto che ce sta a rascione de fiorini 100 l'anno cioè fiorini cento. » Dunque maestro Michele era addetto fino dal novembre 1509 ai lavori del duomo. Quale fosse l'ufficio, che ivi teneva, lo appalesa l'esordio di un'istromento o contratto, che ci resta, steso otto anni dopo, nell'occasione che maestro Michele si assumeva l'incarico di

costruire la tomba di un nobile Petrucci, un'Altare e una Cappella nella chiesa di S. Domenico. Esso incomincia: (45) « *Magister Michael Johannis de Verona caput magister fabbrice Sancte Marie majoris urbis veteris.* — Maestro Michele di Giovanni di Verona capo maestro della fabbrica di S. Maria Maggiore di Orvieto. — Il contratto è del 29 ottobre 1518. Ma fra questi due atti ve ne ha un terzo intermedio del 7 novembre 1512, il quale manifesta apertamente che maestro Michele fu il disegnatore e fattore della facciata del Duomo.

Un valente scultore di nome Rocco, del quale dovremo parlare in ulteriore capitolo, scolpì il magnifico tabernacolo ancora esistente nella chiesa di S. Maria Maggiore di Spello; ed essendo nato un disaccordo circa il prezzo fra maestro Rocco, che aveva fatto, e il Capitolo, che aveva ordinato il Tabernacolo, piacque ricorrere al giudizio di arbitri per la valutazione del lavoro, i quali furono maestro Michele di maestro Giovanni da Verona nell'interesse del Capitolo e maestro Giovan Pietro Ciona della Val di Lugano in diocesi di Como per maestro Rocco. Orbene, mentre nel compromesso sta scritto: — *Magistrum Johannem Petrum alias ciona de valle Lugani diocesis Comi* — senz'altra aggiunta: invece al nome del San Michele si accompagna una qualifica che veramente è di distinzione e di onore. Viene detto: — *Magistrum Michaelem magistri Johannis de Verona, principalem magistrum fabrice faciate de Urbe vetere* — Maestro Michele di maestro Giovanni di Verona, maestro principale della Facciata d'Orvieto. — La testimonianza che il San Michele fu il maestro principale della fabbrica della Facciata del duomo d'Orvieto non poteva essere nè più esplicita, nè più chiara. *Principalem magistrum,* secondo il linguaggio del tempo, equivale alle parole, ingegnere e architetto principale, o in capo: Spello è poco discosto da Orvieto; e il Capitolo di Spello non poteva che esprimere con sicurezza ed esattezza un fatto ad esso e a tutti noto. Veramente quando nel

novembre 1512 il notajo del Capitolo faceva questa dichiarazione, la Facciata non era ancora finita, ma condotta molto innanzi da ritenerla quasi opera fatta. Un'annotazione del Camerlengo del 17 agosto 1521 dice: « *Cum sit quod Mag. Michael Johannis Michaelis Caput magister dicte Fabrice jam conductus in dicta Fabrica per plures annos* — essendochè maestro Michele di Giovanni Michele, Maestro capo di detta Fabbrica già condotto in detta Fabbrica per molti anni; — ed esposte alcune cose conchiude: — *Hac de causa Camerarius non possit facere expensas consuetas pro dicta Fabrica, sed supersedere finire frontispitium Ecclesie, et alia incepta.* Per questa ragione non può il Camerlengo fare la spesa solita per detta Fabbrica, ma soprasseder deve a finire la *Facciata* della Chiesa, e altre cose incominciate. — Per ciò venne fissata una provvisione a maestro Michele e datagli facoltà di assentarsi due o tre giorni alla settimana per altri lavori, e specialmente per occuparsi nella Cappella dei Re Magi già incominciata, ritenendo a tale fine un servo scarpellino nella Loggia della Fabbrica — *in logia Fabrice.* — Il disegno della Cappella dei Re Magi era stato fatto in concorrenza fra il San Michele e Antonio da Sangallo; e quando Clemente VII potè dopo il sacco dato a Roma nel 1527 riparare a Orvieto, una Commissione speciale esaminò i due modelli, e con 13 voti su 14 prescelse quello del S. Michele, ciò che dal Pontefice fu approvato (46). È importantissimo poi l'accenno nei registri del Comune, che il San Michele fu mandato a Roma coi modelli della facciata per consultarsi con Antonio Sangallo (47), e che il Sangallo venne a fare una visita in Orvieto.

Il Vasari, conoscente e amico del San Michele, dice soltanto, in genere, che gli Orvietani mossi dalla bella fama di costui lo condussero con onorati stipendî per architettore del loro tanto rinomato tempio; soggiunge che per la medesima cagione fu condotto a Monte Fiascone per la fabbrica del loro tempio principale; parla della bellis-

sima sepoltura del Petrucci, che riuscì maravigliosa (48); ma della *Facciata* non pronunzia verbo. Il prof. Milanesi (49), dice che il modello della Facciata colle nuove cuspidi o triangoli fu dal San Michele mandato a Roma, per pigliar consiglio da Antonio da Sangallo; ma non pone la data dell'invio, nè indica il documento dal quale trasse la notizia. Pare che il San Michele rimanesse in Orvieto e si occupasse del duomo e della Facciata sino all'anno 1529, quindi per lo spazio di quasi venti anni; tempo più che bastevole per comporre e perfezionare quel gentile e fantastico frontispizio, il quale veramente parrebbe intrecciato e ricamato durante un sogno lucente e beatifico con linee e figure rivelate.

Dovremo parlare più innanzi e più di una volta di Michele Sanmichele: ora ci basta avere a lui rivendicato, se mai eravene bisogno, un titolo di gloria la più bella e rilucente, e rialzato l'onore dei maestri del territorio di Como.

19. — I quali Maestri cominciarono a diminuire nell'Umbria, nella Toscana, e anche nel Piceno e nelle Romagne dopo che valenti artisti si formarono in que' paesi cogli elementi o germogli degli stessi luoghi. Intanto rimasero molti templi e palagi, e multiformi monumenti nei quali sta il loro nome, e alita il loro spirito avvivato nella *Schola* e nei *Laborerium*. Parecchi di essi restarono in quelle contrade; altri ci tornarono di poi; ma molti preferirono rivolgere il passo alle loro terre, dove fra poco li vedremo, e dove si spiegavano grandi lavori pubblici e privati. Or venivano vicini ai loro monti, ai loro laghi, alle famiglie e agli amici; colla speranza che forse non avverrebbe ad essi, come ad altri loro fratelli, erranti a mo'di zingari, di abbassare melanconicamente la fronte, e di far passare il dorso della mano sugli occhi, quando, come dice Dante (50), — viene.... — l'ora che volge il desio.... — e intenerisce il core — lo dì ch'han detto a' dolci amici addio. —

NOTE

(1) *Storia di Assisi.*
(2) *Vita di Arnolfo di Lapo.*
(3) *Storia dell'Arte:* Vol. II, par. II, pag. 207.
(4) *Vita di Filippo Brunellesco.*
(5) *Vita di Giotto,* Vol I, pag. 395.
(6) Della Valle, *Lettere Senesi,* Tomo I, pag. 169.
(7) Cronaca manoscritta di Siena, citata dal Cicognara nella *Storia della Scultura,* Vol. I, pag. 196.
(8) Note del prof. Milanesi alla Vita di Niccola e Giovanni Pisani del Vasari, a pag. 310.
(9) Milanesi: *Documenti dell' Arte Senese,* Vol. I, pag. 142.
(10) *Ibid.* pag. 188.
(11) *Ibid.* pag. 226, 228, 231.
(12) Milanesi, *come sopra,* Vol. I, pag. 157.
(13) *Rumhor*: *Italienische Forschungen,* Vol. I, pag. 152.
(14) *Commentario alla Vita di Niccola e di Giovanni Pisani,* del prof. Gaetano Milanesi.
(15) Milanesi: *Documenti dell'Arte Senese,* Vol. I, pag. 150.
(16) Milanesi, *come sopra,* Vol. I, pag. 288.
(17) Gay, *Carteggio d'artisti,* pag. 74.
(18) *Documenti dell'Arte Senese*: Vol. I, pag. 177.
(19) *Ibid.,* pag. 223-224.
(20) *Ibid.,* pag. 230-231.
(21) *Ibid.* Nella nota a pag. 338-39 del Vol. II.
(22) *Ibid.*
(23) *Ibid.,* Vol. III, pag. 77.
(24) *Ibid.,* Vol. II, pag. 359.
(25) *Il Duomo d'Orvieto* di Guglielmo Della Valle, pag. 206, documento 73.
(26) Milanesi: *Documenti dell' Arte Senese,* Vol. I, pag. 126 e seg.
(27) *Idem,* pag. 130.
(28) *Idem,* Vol. III, pag. 282.

(29) *Idem*, Vol. III, pag. 27.

(30) Della Valle: *Il Duomo d'Orvieto*, Dec. 77, pag. 310.

(31) *Il Duomo di Orvieto e i suoi Restauri*, per Luigi Fumi, Roma 1891.

(32) *Doc. 4*, pag. 263: — 30 Augusti 1293: — *In loja operis Mag. Orlando da Como, Mag. Guido da Como sex solid. pro die, Mag. Martino da Como septem, Mag. Gino de Senis quatuor.*

(33) Della Valle: *Il Duomo d'Orvieto*. Doc. 59.

(34) *Licentiam dederunt Camerario, quod sibi liceat retinere in logia fabrice omnes et quoscumque Magistros pro experienda eorum peritia in arte et eisdem providere de salario.*

(35) Luzi: *Storia del Duomo d'Orvieto.*

(36) *Come sopra*, pag. 102.

(37) Della Valle, *come sopra*, Vol. II, pag. 43: — *ubi fit concimen lapidum cum aliis massaritiis, scilicet cum Schola.* —

(38) Milanesi: *Documenti per la Storia dell'Arte Senese:* Vol. I, pag. 172.

(39) *Ibidem.... Venit ad civitatem orbevetanam ad reparandam ipsam fabricam, quæ quasi minabatur ruinam, et ad ædificandam eandem*, Vol. I, pag. 172.

(40) Milanesi, *come sopra*, Vol. I, pag. 176.

(41) *Il Duomo di Orvieto*, pag. 7.

(42) *Come sopra*, tavole a lato delle pag. 10, 12 e 14.

(43) *Come sopra*, pag. 14.

(44) *Giornale di Erudizione Artistica per la provincia dell'Umbria*, Vol. IV, pag. 338.

(45) *Come sopra.*

(46) *Il Duomo d'Orvieto* di Lodovico Luzi: Docum. 132, e nota a pag. 483.

(47) Fumi, *come sopra:* Cum. 1501-1516, c. 25, t. 26: — Magistro Michaeli misso Romam cum modellis faciei Ecclesie pro accipiendo consilium cum magistro Antonio Sangallo. —

.... — Pro adventu Magistri Antonii Sangallo architectori. —

(48) *Vita di Michele San Michele*, Vol. VI, pag. 341-342.

(49) *Ibidem.* Nota 1 a pag. 341.

(50) *Purgatorio*, Canto VIII.

CAPITOLO VIII

OPERE DI ARCHITETTURA E SCULTURA DI MAESTRI COMACÌNI IN LOMBARDIA FIN VERSO LA METÀ DEL 1400

1. — Nei tempi che i maestri di Como e i loro colleganti lombardi o d'altro nome si spargevano nell'Italia centrale a compirvi le belle opere che abbiamo dianzi indicate, essi rimanevano ancora in tanto numero in casa propria da preparare e condurre molte cose nuove, e qua e colà insigni; e acuivano le menti, e facevano gli studî e le riprove per mutare gli antichi metodi e formare una più giovane migliorata scuola. Fu allora che a poco a poco andò declinando e quasi scomparendo lo stile lombardo, o romano-bizantino, colle sue caratteristiche delle arcate tonde, delle colonne tozze, delle vôlte schiacciate, e via via si tramutò o meglio disposossi con quello che volgarmente e impropriamente chiamasi stile gotico, di cui più oltre noteremo i distintivi. Avvenne allora il maritaggio, per così dire, dell' *Opus Romanum* coll' *Opus Gallicum* o *Gothicum,* sistemi ambedue dai comacìni conosciuti e praticati; ai quali successivamente tenne dietro lo stile *Bramantesco,* lombardo di origine e applicazione; e più tardi il *Classico* del Risorgimento, che pro-

priamente è frutto dell'Italia media e in particolar modo della Toscana.

Parleremo più in là dell'ordine gotico propagatosi in Italia ma con fisionomia un po' diversa da quello prevalso in alcuni punti della Germania e della Francia. Ce ne intratteremo nell'affacciarci ai quattro monumenti sacri che sorsero, quasi contemporaneamente, in Lombardia, verso la fine del 1300, che costarono, meno uno, qualche secolo di lavoro; e segnarono le nuove movenze dell'arte, e la continuità del genio dei maestri comacìni che allora mutarono il loro nome con quello di maestri lombardi. Qui ci faremo a mostrare talune opere, all'infuori delle già ricordate e descritte, appartenenti all'architettonica e alla scultoria, su venute fra il Ticino e l'Adige, specialmente in Milano, dopo l'età del Barbarossa.

2. — Avvenuta la ruina della metropoli lombarda nel 1162, dovettero necessariamente passare anni ed anni, prima che i suoi abitatori potessero raccogliersi entro le devastate mura, e pensare a costruzioni, e a cose di abbellimento. Loro prima, e quasi unica occupazione fu lo sgombro delle macerie accumulate, il rifacimento di mura semplici e disadorne che servissero di ricovero, di sede di lavoro e di traffico; la riparazione di chiese, e l'erezione di fortilizî contro qualsiasi nuova aggressione. Ci volle del tempo prima che in Milano rifluisse un po' di abbondanza e di ricchezza, e ritornassero in fiore le industrie e i commerci. Tuttavia per la natura ubertosa del suolo circostante; per la giacitura centrale della città nella abbondevole pianura lombarda; per le tradizionali e ravviate pratiche di arti e mestieri; per l'indole operosa e intraprendente dei cittadini, Milano risorse molto più presto di quanto sarebbesi aspettato, e nella prima metà del 1300, sotto Giovanni e Azzone Visconti, era cresciuta a gran potenza e ricchezza. Allora ricomparvero i maestri del territorio di Como, specialmente i Campionesi, la cui pieve, come oggi, sempre appartenne alla diocesi Ambrosiana.

« Ai Campionesi, scrive l'erudito Gerolamo Calvi (1), credo debbansi per la più parte le opere, tanto di architettura che di scultura, che, sebben rozze, venivano eseguite in Milano nel decimoterzo secolo ed al principio del successivo.... La sala della Ragione col monumento di Oldrado da Tresseno, e prima, la Loggia degli Osii ove dimorava il podestà, dovrebbero essere opera dei medesimi. Ed al loro numero devono probabilmente ascriversi quegli scultori, che al dire del Fiamma lavoravano nel palazzo di Azzone alla venuta di Giovanni di Balduccio.... »

3. — Poichè ci viene sulla bocca il nome di Campione e di Campionesi, che abbiamo più volte ripetuto, e dovremo ancor ripetere, ci sia consentito sostare pochi istanti, e dire poche parole di Campione « piccola terra, come scrive esattamente il Troya (2), che fu sempre rinomata pe' suoi Scultori, Architetti e Maestri di fabbrica dal XII secolo fino a' dì nostri. » Campione, chiamato anticamente *Campillio, Campellio, Campilionum,* non arriva oggi a 500 abitanti; giace alle falde di alto monte, dietro il quale è la Val d'Intelvi, e guarda il Ceresio, che gli lambe i piedi, e di faccia, al di là del lago, la città di Lugano. Di Campione scriveva, 250 e più anni fa, Roberto Rusca, vicario dell'Abbate di S. Ambrogio di Milano (3): « Aria temperata, campagne amene, fruttiferi colli, generose viti... », e faceva l'elogio dell'indole sveglia e ardita degli uomini, della bellezza e pudicizia delle donne. È di origine antichissima: i Romani vi avevano fondato un castello per tenere in rispetto i Reti; viene rammentato in due documenti, già da noi citati, contemporanei a Carlo Magno; uno del 777, forse il più antico degli archivî di Milano, contiene la donazione di Todone allo Spedale di Campione; l'altro altra donazione fatta l'8 marzo 804 a S. Zenone di Campione di un podere detto *Antellaco* nel Sepriese. Nel medio evo fece parte del feudo di Castel Seprio; appartenne poi, fino alla seconda metà del secolo passato, agli Abbati di S. Ambrogio, che vi esercitarono

l'autorità ecclesiastica e civile. Nell'Archivio di Stato di Milano vi è un frammento, manoscritto, dello Statuto di Campione dell'anno 1266, che dall'Abbate fu riformato, e pubblicato per le stampe in Venezia nel 1639 (4). Giustamente scrisse il Calvi (5) di Campione, che « i suoi abitanti fino dai tempi anteriori al risorgimento delle Arti in Italia, dediti specialmente a quelle dello scolpire e del fabbricare, si diffusero nella parte superiore di essa e altrove, esercitandole da prima rozzamente, poi accompagnando alla pratica l'ingegno e lo studio, tanto innanzi in queste si spinsero fino a produrre opere mirabili, e rendere sè stessi degni di eterna memoria. »

4. — Ai Campionesi viene attribuito, come s'è accennato, il *Palazzo della Ragione* ordinato nel 1238 dal Podestà Oldrado di Tresseno. Posteriore di 77 anni è la *Loggia degli Osii,* fatta costruire di faccia al Palazzo della Ragione da Matteo Visconti. Questa non può competere per semplicità e grazia di disegno colla *Loggia dei Lanzi* di Firenze; ma è da notarsi che precedette di 60 e più anni l'altra costruita nel 1376, da un artista Comacìno (6).

5. — Il Professor Mongeri, attribuisce a colpo sicuro ai maestri Campionesi la facciata del S. Marco, edificata prima del 1300, di bello stile tendente al gotico, in terra cotta, e però di quella forma, la quale venne chiamata, un secolo dopo, *bramantesca.*

Altra chiesa di stile consimile è quella di Sant'Agostino in Bergamo, disegnata ed edificata, secondo le vecchie tradizioni e il sincronismo storico, da Ugo di Campione e dal figliuol suo Giovanni, il grande artefice delle porte della S. Maria Maggiore. Il Sant'Agostino, che, per varie cause, fu derelitto e trascurato, distinguevasi per gli ampî finestroni della facciata, e per un magnifico occhio posto nel mezzo sopra la porta, somigliante a quello della chiesa di Bellano. Il Calvi fa notare in quei finestroni (7) « la divisione per traverso con una specie di architrave sostenuto da cinque colonnette, di cui sono

rarissimi gli esempî », lavoro che richiese molto ingegno, e fu obbietto di studî e di imitazioni.

6. — Ricorderemo due edifizî non sacri, che sebbene alterati in gran parte da tristi avvenimenti, pure per le rimaste descrizioni e gli avanzi, ci ridestano la vera idea dell'arte del tempo. Il primo è il palazzo di Corte iniziato da Azzone Visconti verso il 1340. Il Fiamma, cronista contemporaneo, lo descrive con linguaggio solenne, e lo decanta come una maraviglia (8). Con singolare enfasi parla della Cappella della Vergine. Certamente vi (9) sarà qualche tinta carica nel suo quadro, ma il sapere che il Fiamma apparteneva a famiglia cospicua, ed era versato nelle lettere; il vedere ancora ritta e tanto bella la Torre del S. Gottardo, nel mezzo del palazzo, del 1330, ci danno sicurezza della bontà di quanto è scomparso. Ma nè il Fiamma, nè altro cronista del tempo riferisce i nomi degli artisti che vi lavorarono: più tardi vengono fuori quelli di un Giacomo Della Porta da Mendrisio e di Giotto fiorentino. Ma Giotto potè far poco in Milano; vi fu quasi di passaggio, e non vi lasciò che qualche pittura, la quale andò in rovina.

Presso a poco le stesse cose dobbiamo dire del Castello di Pavia, la città favorita dei Visconti. Qui Galeazzo II volle mostrarsi grande, ed emulare i principi più doviziosi e illuminati dell'età sua colla costruzione di un edifizio, che fosse a un tempo palazzo signorile e castello fortificato. « Ingenti veramente, scrive il Magenta (10), furono le spese che Galeazzo dovette sostenere per erigere il castello, *arx major,* maraviglia di quel medesimo secolo in cui pure l'architettura partorì opere prodigiose. Il 27 marzo 1360 egli gettò le prime fondamenta dell'insigne edificio: peste e altre difficoltà non lo rattennero dal proseguire i lavori, e di piantare un palazzo, che ancor oggi, comunque deturpato dalla rabbia e dalla ignoranza degli uomini, più nemiche all'arte del tempo stesso, si mostra in tutta la sua bella maestà. »

Chi fu l'architetto del Castello di Pavia? Taluni nominarono l'aretino Nicola Sella, altri Bernardo da Venezia, ma senza badare che questi due capitarono a Pavia più di 30 anni dopo che la fabbrica era fatta. Altri pronunciarono il nome di Bartolino da Novara, che troveremo al fianco di Gian Galeazzo, continuatore della splendida opera del padre; che fu interrogato per le opere del duomo di Milano, ed è ritenuto l'architettore primo del vecchio palazzo di Ferrara, e del Palazzo vecchio ducale di Mantova.

Potrebbe darsi che maestro Bartolino da Novara sia stato l'architetto principale del Castello di Pavia; ma il Magenta, che rovistò e studiò negli archivî e negli atti dell'età dei Visconti e degli Sforza, confessa che mancano assolutamente le prove per attribuire a uno piuttosto che ad altro il disegno del castello fondato da Galeazzo; e conchiude colle seguenti notevoli parole: « Non è improbabile che il Visconti pigliasse consiglio da più di un artefice, e sopratutto dai Campionesi, i quali erano in grido di gente consumata nella loro arte. Bonino da Campione nel 1362 era al certo in Pavia per attendere all'arca di S. Agostino. »

7. — Abbiamo passato sotto silenzio nella breve nostra rassegna, a Pavia il S. Giovanni in Borgo, il S. Teodoro, il S. Lanfranco, il S. Lazzaro; a Brescia la Rotonda; a Vaprio il S. Colombano; in Milano il S. Lorenzo, la Cappella di S. Aquilino, e il San Celso, e qua e colà altre reliquie preziose dell'arte lombarda dal mille fino alla fine del 1200. Ci arresteremo, rifacendoci alquanto in dietro, su di un singolare monumento, posto a brevissima distanza da Milano, il monastero e tempio di Chiaravalle, che è di architettura lombarda, ma accenna al passaggio da questa a quella detta lombardo-gotica, e all'altra successiva bramantesca, ed è perciò quasi una rappresentanza storica di tre stili, ossia di tre modificazioni del vecchio persistente ma progrediente nuovo stile lom-

bardo. Esso venne incominciato dopo la venuta di S. Bernardo a Milano ove si trattenne dal giugno fino alla fine del dicembre 1134, e fu compiuto nel gennajo 1135, se così deve leggersi un' epigrafe che è quasi illegibile nel tempio.

Moltissimi milanesi contribuirono alla spesa dell' edifizio, in special modo la dominante famiglia dei Torriani, e la nobile famiglia Archinto, che profuse per esso dei tesori. Consta dalle antiche memorie che il tempio era alquanto angusto; e consta, ma non si sa per quale ragione, che entro il secolo XIII quella fabbrica deperì in modo, che si dovette rifarla quasi tutta da capo.

Verso la fine del 1200 si ricostruì gran parte del monastero e della chiesa, la sagrestia e il primo chiostro. La famiglia Archinto contribuì splendidamente anche questa volta.

Il tempio è composto di tre navate, divise da otto grossi e bassi pilastri per ciascuna parte, e ai due lati dell'altar maggiore ha due lunghe braccia traversali, che formano una croce. La struttura è di stile lombardo-gotico, alterato qua e colà, specialmente nella facciata, per le innovazioni operate nei secoli XVI, XVII e XVIII.

« Nella Chiesa, scrive l'erudito Michele Caffi (11), quella parte dell' antica sua costruzione, che merita considerazione è la cupola, cui sovrasta il campanile. All' altezza di 24 braccia da terra, incomincia, negli angoli della cupola, a stendersi un piccolo arco, sul quale appoggia uno maggiore e più sporgente, e sovra questi altri quattro sempre più crescenti, finchè si viene a formare un' ottagono sul quale si erige la Cupola parimenti ottagona ed elittica. »

« Sopra la Cupola, seguita il Caffi, elevasi il Campanile tutto di pietre cotte intagliate in varie maniere. Consiste in una torre alta 57 piedi, sormontata da una piramide alta 34, di gusto perfettamente gotico. »

L' edifizio di Chiaravalle ha due pregi singolari: la bellezza della forma e la novità e solidità della piramide o

guglia, che sorge e lanciasi in alto al di sopra del tiburio. Alcune leggiadre fatture delle parti superiori e delle fiancate furono prese quasi a modello qua e colà nella costruzione della Certosa di Pavia; e la base anullare della piramide venne studiata, calcolata, e imitata nella erezione della guglia maggiore del duomo di Milano.

8. — Costruttori della forza di coloro che posero mano ai lavori del tempio e del monastero di Chiaravalle non erano in Milano, forse neppur in Italia, nel 1200, tranne i maestri di Como e precisamente i Campionesi. Ad essi quindi deve conferirsi la palma nell'architettura, in que' remoti secoli, in Lombardia; come ad essi deve molto l'arte della scultura, della quale veniamo a parlare.

Le migliori opere scultorie di quel tempo furono attribuite a Giovanni di Balduccio da Pisa venuto a Milano per fabbricarvi nella chiesa di S. Eustorgio il sepolcro di S. Pietro Martire, e qui rimase tre anni, dal 1336 al 1339, nel quale finì l'opera, come leggesi sull'epigrafe sepolcrale (12). Ma la critica storico-artistica ha ridotto di molto la sfera d'azione e la influenza del Pisano.

Al Balducci fu ascritta una sepoltura che sta nell'antico tempio di S. Marco, e dicesi volgarmente della Beata Vergine, che racchiude un Lanfranco Settala, primo generale degli Agostiniani, morto nel 1264. Di quel deposito così discorre il professor Mongeri: « È questo uno dei più nobili e ricchi avelli del suo tempo. Fu già saviamente notato, che desso non appartiene all'epoca della morte del raffigurato (1264), ma a qualche secolo dopo. È avvertenza irrefutabile; ma non così quella dello storico Giulini, che lo crederebbe opera di *Balduccio di Pisa*. Noi non oseremmo negare l'influenza di costui, ma propendiamo a crederla opera di alcuno de' suoi ajuti nel monumento di S. Pietro Martire, come furono i maestri di Campione, e probabilmente di quel *Bonino,* che come fece e segnò del proprio nome il monumento di Cansignorio a Verona, morto nel 1375, ed è forse l'autore anche di quello di

Barnabò, fatto nel medesimo tempo, con lusso di dorature e sfoggio di colori; così potrebbe essere l'autore del presente, benchè sia forza riconoscervi una maggior condotta di scalpello, ed una grande delicatezza e soavità di espressione nella testa del protagonista. Ciò che ci allontana dall'ammettere il *Balduccio* è la mancanza di ogni sentore d'arte fiorentina, e la tendenza nelle figure al tozzo e al tondo, caratteri della Scuola Campionese. »

Lo si è ora detto, che di un Campionese e propriamente di Bonino da Campione si vuole, per la somiglianza dello stile e delle forme, il monumento equestre di Barnabò Visconti, eretto nella chiesa di S. Giovanni in Conca entro la quale giacque fino a questi ultimi tempi, che ne fu levato, e trasferito al Museo Archeologico di Milano. Parimenti di un Campionese giudica il Mongeri essere il sepolcro di Regina o meglio Beatrice della Scala, donna pia e gentile, moglie di Barnabò, la quale fece ricostruire nel 1381 la chiesa di S. Maria, che da lei fu detta *della Scala* nel posto ov'erano state demolite le case dei Torriani, e ove nel 1778, soppressa quella chiesa, sorse il *Teatro della Scala*.

Di grandissimo pregio, giudicato opera di uno o più Campionesi è il Mausoleo di Stefano Visconti nella chiesa di S. Eustorgio, che divenne quasi il sepolcreto di quella prosapia principesca. « Il mausoleo di Stefano, scrive il Verri (13), vedesi nella chiesa di S. Eustorgio, nella Cappella di S. Tomaso d'Aquino; lavoro il quale probabilmente si fece verso la metà del secolo decimo quarto. Quel mausoleo merita di essere osservato, per avere idea della magnificenza dei Visconti in que'tempi. » Il Malvezzi (14) nota, che quel mausoleo non solo è pregevole e splendido, ma è un vero capo d'opera.

Anche Azzone figlio di Galeazzo primo, nipote e predecessore di Lucchino, erasi meritato di avere ed ebbe il suo ricordo monumentale. « Principe valoroso, dice il Calvi (15), provvido, giusto, generoso, fornito delle più belle

qualità personali, adorato dal suo popolo, fu pianto sinceramente, e la storia deve parlarne con venerazione. « Ad Azzone, scrive il Romussi (16), fu innalzato un magnifico mausoleo di stile gotico nella chiesa di San Gottardo. » Quel monumento fu atterrato e andò disperso nel passato secolo: fortunatamente la più gran parte dei pezzi, compresa la statua rappresentante Azzone, vennero raccolti da un nobile Anguissola, e trasmessi alla famiglia de' marchesi Triulzi di Milano, che li ricompose, e religiosamente li conserva.

Il Calvi, ragionando di quel monumento, dichiara che « alcune tradizioni serbate in Campione lo vorrebbero di Bonino. »

9. — Ora ci facciamo innanzi ad alcuni grandiosi monumenti, posti in Pavia, in Cremona, in Verona, di tre dei quali è noto e certo il nome dell'autore; non assicurato da documenti ma probabilissimo quello degli altri.

Re Liutprando aveva comperato, dopo il 700, il corpo di S. Agostino dai Saraceni che l'avevano tolto da Ippona in Africa, e trasportato nella Sardegna. Fattolo venire a Pavia, lo collocò nella chiesa di San Pietro in Ciel d'oro, ove il 28 giugno 743 giunse Papa Zaccaria che celebrò la Messa sopra le ossa di quel sommo dottore della Chiesa. Nel vetusto tempio, fabbricato da Agilulfo o Liutprando, riposò per molti secoli il celebre scrittore delle *Confessioni* e *della Città di Dio;* ma sul principio del secolo nostro il S. Pietro in ciel aureo fu sconsacrato e deturpato, e fu gran mercè se il sacro corpo andò salvo, e andò salvo il monumento, il quale portato nella sacrestia del duomo, ivi rimase accatastato per molti anni, finquando nel 1832 dall'amore della religione e dal culto dall'arte di un sapiente Vescovo e di zelanti cittadini venne cavato fuori, ricomposto, e collocato in luogo conveniente, là ove ora lo si vede.

Quel monumento, fortunatamente ancora integro, è tutto di marmo di Carrara, alto, dal piano della base, quasi 4

metri, ornato di 95 statue alte fra i 50 e gli 80 centimetri, e di 50 bassirilievi.

Il Vasari, che lasciò le vite dei più celebri artisti italiani e morì nel 1574, ebbe occasione di vedere quell'arca; e nella Vita di Benvenuto Garofolo e di Gerolamo da Carpi, la giudicò opera di Agostino e Agnolo, rinomati scultori senesi. Il Vasari non fu equo nel restringersi a scrivere le seguenti poche parole trattandosi di sì gran lavoro: « S. Piero in Ciel d'oro di Pavia nel qual luogo è il corpo di Santo Agostino in una sepoltura che è in una sagrestia piena di figure piccole, la quale è di mano, secondo che a me pare, d'Agnolo e d'Agostino scultori senesi »; e diede poi apertamente di cozzo nella cronologia nell'attribuirla ai due Senesi, imperocchè ci accertano i documenti, ch'essa fu scolpita verso il 1370, e che Agostino era già morto nel 1350, e Agnolo prima di lui (17).

Il Cicognara nella sua *Storia della Scultura* (18), narra di aver visitato l'Arca di S. Agostino in Pavia, e scrive: « Mi colpì di non poca sorpresa come la celebrità di questo monumento non fosse più clamorosa, sembrandomi che possa annoverarsi tra' più magnifici e grandiosi di quel secolo, e vi riconobbi talmente lo stile e il fare di questi scultori (Agostino e Agnolo, senesi), che avrei assicurato essere questa un'opera del loro scalpello; ma comunque indubitatamente sia questa un'opera toscana, pure mi convien rinunciare a questa prima supposizione e crederla d'alcuno dei loro allievi, quando non v'abbiano operato Pietro Paolo e Jacobello Veneziani. »

Sta bene anche quanto dice il Cicognara dal merito del lavoro il cui grido fu accresciuto dopo il suo giudizio; ma non può reggere, sebbene esposta in tuono dimesso, l'opinione circa gli autori veneziani, conciosiachè non consti da alcun atto, che i due figli di Antonio delle Masegne siano mai venuti in Lombardia; nè si riscontri, a detta degli intelligenti, nessuna rassomiglianza di stile fra le sculture dei due fratelli Pietro Paolo, e Jacobello, e il monumento di Pavia.

Il chiarissimo Defendente Sacchi nella illustrazione dell'Arca di S. Agostino (19), fa un lungo, dotto e stringato ragionamento sullo stile, il valore e l'autore di quell'opera. È inutile ripetere per esteso le sue argomentazioni. Egli pone in chiaro, che il monumento venne incominciato nel 1362, come attesta una iscrizione ancor visibile sulla base; che fu messo a posto nel 1365, e che le opere accessorie e d'ornamento ebbero termine verso il 1370, a tenore dei registri d'amministrazione degli Eremitani, possessori del S. Pietro in Ciel d'oro, che ordinarono l'opera, e ne pagarono il prezzo in quattro mila fiorini d'oro soltanto per le mercedi, senza contare le spese, che salgono a 60 oppure 72 mila lire italiane secondo che si valuti il fiorino d'oro a 15 o a 18 lire. Dimostra in seguito come fra l'Arca di S. Agostino, e il Sepolcro di Cansignorio della Scala, opera certissima di Bonino da Campione, vi è molta somiglianza, cioè pari euritmia, e una fisionomia comune, che in sulle prime non dà nell'occhio, perchè all'arca di Pavia manca la cupola, che stendesi invece sul sepolcro di Verona. Prosegue, per comprovare questa affinità, col considerare l'ordine generale semigotico, che è in tutte e due le tombe; la movenza degli archi acuti, che sebbene piccoli in quelli di Pavia seguono la stessa idea dei grandi della veronese; e la forma delle colonne non più semplici ma a spira e lavorate; le modanature, i fregi tutti e gli ornati che si ripetono nelle due opere cogli stessi motivi. Nota di più che la corona di piramidi e cupole, ond'è recinta la cimasa dei due monumenti; il pensiero di collocare nei vani delle piramidi bassirilievi e statue; gli ornamenti che servono di cresta, la forma delle agugliette e i fiori soprastanti sono simili per gusto, stile e pensiero, nell'arca di Pavia e nell'arca di Verona. In quest'ultima vi ha la sola differenza imposta dalla maggiore grandiosità e ricchezza: ma in tutta l'opera vedesi la stessa eleganza e abbondanza, associate a una savia misura ed economica distribuzione, che è

tanto commendevole in questo monumento, sebbene si innalzi in quattro piani o compartimenti, sia ricco di figure e di fregi in ogni piano, e contenga novantacinque statue, senza tener calcolo delle statuette, che rappresentano fiorami e animali, e più di cinquanta bassorilievi; e così tra grandi e piccole accoglie più di 290 sculture distinte e speciali. Osserva poi il Sacchi, che se il fastoso e intelligente Scaligero affidò a Bonino la costruzione di un lavoro così straordinario, ciò fece perchè poteva tenersi sicuro del suo magistero nell'arte; e questa persuasione e convinzione doveva essersi formata colla considerazione di qualche grande opera nella quale si manifestassero i rari di lui talenti, come appunto nell'arca di S. Agostino. Un signore con tante conoscenze e tante aderenze, quale il Della Scala, non avrebbe per certo trascelto, quasi a caso, un modesto e oscuro scarpellino per tramandare alla posterità il proprio nome e un signacolo adequato e grandioso della sua potenza. Nel 1362, viveva per esempio, in Toscana l'Orgagna e qualche altro scultore di chiara fama, che Cansignorio avrebbe potuto chiamare alla sua Corte e tenere a' suoi stipendî. Conchiude, che, giusta i criterî, cui concorrono a formare molte circostanze di tempo e di luogo, di persone e di fatti, e che servono a regolare e costituire la coscienza dello storico e del critico, il lavoro mirabile dell'arca di S. Agostino deve attribuirsi a Bonino da Campione, come a lui dev'essere, senza esitazione, attribuito il sepolcro di Azzone Visconti, del quale si è parlato, meno grandioso, ma di ugual carattere e di mano uguale a quello di Pavia.

Da queste considerazioni pare derivare logica la conseguenza che l'arca di S. Agostino in Pavia dev'essere ritenuta opera di Bonino.

10. — Il Sacchi nella difesa del suo tema ommise un argomento importantissimo, ed è la esistenza in Cremona di due monumenti di data anteriore all'arca di Pavia, e di fattura certa di Bonino. Uno è un Sepolcro, che stava

nel duomo, presso l'altare di S. Caterina, e di là venne trasferito da pochissimo tempo sotto il portico del duomo stesso. Quel sepolcro eretto in memoria di un nobile soldato ed egregio giuriconsulto, Folchino de'Schicci, che morì nell'anno 1357, è fatto in marmo bianco, ingegnosamente lavorato a bassorilievi, a fregi ed ornati; è opera bellissima per que'tempi, e mostra chiaro il nome di Bonino da Campione (20). L'altro era parimenti una specie di sepolcro o urna, che racchiudeva il capo intero — *caput integrum,* — e gli avanzi delle ossa — *cum reliquis ossibus ejus* — di S. Omobono, protettore della città e diocesi di Cremona. Dicesi che quell'urna fosse lavoro squisito e ricco; ma sgraziatamente venne guastato e andò disperso, e solo rimase la lapide che reca il nome dello scultore: *Magister Boninus de Campilione me fecit,* maestro Bonino da Campione mi fece, colla data del 25 giugno del 1357 (21).

11. — Infine una cosa curiosa notasi nell'arca di S. Agostino, la quale ci darebbe prova che essa è lavoro di uno o più maestri comacìni, siano essi Bonino, Matteo, Zeno o altri, appartenenti alla loro società o unione. Al di sopra dei capitelli, che compiono la parte alta dell'arca, stanno dodici statue, ma l'artista collocò innanzi a queste i simulacri dei Santi *Quattro Coronati,* artisti del basso impero, cioè Claudio, Nicostrato, Sinforoniano e Simplicio, che subirono il martirio per non aver voluto prestarsi a scolpire le effigie degli Dei falsi e bugiardi. Di quei quattro artefici uno sta abbassato e curvo nell'atto di considerare e studiare una colonna con base e capitello; un altro esamina colla squadra una colonna inclinata, e accanto al piede ha una cestella piena degli stromenti del lavoro; un terzo con un compasso misura un capitello capovolto su di un rialzo, e tiene nella sinistra un papiro svolto nel quale è scritto in carattere gotico: *Quatuor Coronatorum;* il quarto finalmente pare che stia permettersi al lavoro armato di uno scarpello e di un martello.

A nessun altro scultore poteva venire in mente o essere concesso di comporre e mettere in pubblico quelle figure, quegli emblemi, quella leggenda, tranne che ai maestri comacìni, i quali, come vedremo più innanzi, ebbero un loro altare, e sepolcri proprî nella chiesa dei *SS. Quattro Coronati* sull'Aventino in Roma.

12. — Trasportiamoci a considerare que' tanto rinomati monumenti, che sono i Sepolcri degli Scaligeri in Verona, il sepolcro specialmente di Cansignorio, che è di fama mondiale. Di questo è noto il nome dell'autore, e nell'avvicinarsegli ci sovvengono le parole, che intorno ad esso scriveva, un secolo fa, l'autore della *Merope* e dell'*Arte cavalleresca,* Scipione Maffei, nella sua *Verona illustrata* (22).

« Cansignorio, ei dice, che morì l'anno 1375, volle prima prepararsi il sepolcro, ed avanzare in ciò la magnificenza degli anteriori. Non può certamente esser più superbo, supposta l'angustia grande del sito. Ha sei faccie ed è sostenuto da sei colonne, che reggon prima un piano di bel marmo antico, sopra il quale sta la grand'Arca tutta istoriata.... Sei altre colonne reggon l'altissimo fastigio, nella cima del quale fa bella mostra lo Scaligero a cavallo. Il tutto è così operosamente ornato, e con tanta spesa lavorato, che di maniera Gotica, come suol chiamarsi, difficilmente si troverà cosa più nobile, e più bella. L'iscrizione è intorno nel fregio, ed è già stata pubblicata con l'altre da più d'un de' nostri, ma senza avere avvertito, che altra ve n'ha nel primo e più basso listello col nome dell'artefice. *Hoc opus sculpsit, et fecit Boninus de Campiglione Mediolanensis Diocesis.* Serra intorno un recinto di marmo rosso pur in sessangolo con sei pilastri, sopra quali i soliti tabernacoli quadrati con statue di Santi che fecero profession d'armi. È notabile anche il serraglio, e cancello di ferro con l'armi della Scala, perchè lavorato con tal vaghezza di disegno, che nulla più potrebbesi aspettare dalla bizzaria moderna. »

Aggiungiamo un breve cenno storico e qualche giudizio estetico intorno al Sepolcro di Cansignorio, e ad altri della famiglia dei signori Della Scala. Come i Torriani a Chiaravalle, i Visconti a S. Eustorgio, e altri signori in altri luoghi: così gli Scaligeri, liberi pensatori dei loro tempi, eransi scelto non una chiesa o un chiostro, ma una piazzetta presso Santa Maria chiamata *l'antica,* per i sepolcri di loro famiglia. In quella piazzetta cominciò a sorgere un sepolcro a Mastino I della Scala; poi un'altro, che fu collocato sopra la porta della chiesa, composto di un sarcofago e di una statua equestre a ricordo di Cangrande della Scala, morto nel 1320, capo della fazion Ghibellina, mecenate e ospite di letterati, fuorusciti e giullari cui teneva alla sua tavola, amico dell' esule Dante Alighieri, che nel 1316 accolse alla sua Corte. Dopo que' due fu elevato un terzo monumento che superò in magnificenza i primi due, quello di Mastino II, mancato ai vivi nel 1351, dove ammirasi la grande statua equestre posta sotto ampio ed elegante baldacchino, contornata di bellissimi ornamenti. Dei sepolcri di Martino I e di Cangrande non si conoscono gli autori; leggesi, sebbene a gran stento, nelle quattro colonne ai quattro angoli il nome dell'autore nel sepolcro di Mastino II, che è un Perino o Porino Milanese. Questo nome lo si incontra nei registri del duomo di Milano sotto la data del 6 febbraio 1395. Era bravo artista, fratello di Giovannino de' Grassi, altro artista egregio dell'agro comacìno: per conseguenza il Porino o Perino, che scolpì in Verona, potè essere lui stesso, o un suo antenato di ugual nome.

Allato alle tombe de' suoi maggiori sta quella di Giovanni della Scala, morto nel 1359, che sorse dapprima nella chiesa dei S. Fermo e Rustico, e, soppressa questa, uscì anch'essa all'aria libera sulla piazzetta. « Consiste, scrive il Calvi [23], nella semplice urna sostenuta da due mensole assicurate nella parete. È lavorata con ornamenti di un'eleganza e di uno stile al tutto precoce a

quel tempo, che essendo dalla natura dell'opera escluso l'arco, il capitello, e le aguglie.... potrebbe giudicarsi una delle gustose sculture della metà del secolo successivo. Le mensole vi sono adorne di bellissime e grandi foglie che assecondano la forma loro; le nicchie nelle vôlte ornate a guisa di conchiglia; le figure sedute rappresentanti le Virtù pur esse composte e panneggiate siccome in quelle del monumento di Cansignorio, da non lasciar dubitare essere opere di una stessa mano. »

Ecco adunque assegnato, all'infuori di ogni controversia, questa elegantissima scultura, sebbene mancante di iscrizione, a Bonino da Campione, al quale incontrastabilmente appartiene, per la chiara voce delle parole scolpite in pietra, il sepolcro di Cansignorio.

Il merito di questa tomba splendida, per la cui creazione lo Scaligero, giovane di trent'anni, ma che sentivasi consumar da incurabile malore, dispose la somma di dieci mila fiorini d'oro, e che scelse artefice Bonino da Campione, non fu da nessuno contrastato, e andò sempre aumentando. È inutile esporre la descrizione di quel sarcofago, che venne fatta da parecchi, e con minutezza da Gerolamo Calvi, il quale, nel toccare della forma architettonica, dice, che Bonino in questa e nella tomba di Giovanni Scaligero segnò primo in Italia quello stile di passaggio dal gotico al greco-romano, che fu detto e dicesi ancora *bramantesco* da Bramante di Milano, al quale fu d'esempio il Bonino. Il professore Defendente Sacchi, nell'illustrare l'arca di S. Agostino in Pavia, dichiara che il monumento funerario di Cansignorio non è secondo a nessun altro de' suoi tempi, e anche di poi, tranne a quello di Gian Galeazzo Visconti nella Certosa di Pavia. Ma questo, ei soggiunge, è opera collettiva di molti maestri che vi lavorarono intorno per 72 anni, talchè lo si può proclamare il primo mausoleo d'Italia dall'età del Rinascimento fino alla morte di Canova.

Cos'abbia fatto Bonino, con il quale mettiamo fine a

questa parte sulla scultura, dopo le creazioni veronesi, non ci è noto. Opina il Calvi, ch'ei si recasse a Venezia, nella quale città, come anche in Padova, doveano trovarsi taluni della sua famiglia dei *Buono* o *Bono,* chiamati talvolta anche Bonino per vezzeggiativo o diminutivo, e altri suoi conterranei già stanziati colà, che più innanzi incontreremo. In questa sua opinione è indotto dal ritrovare in Venezia monumenti della maniera, secondo lui, di Bonino, come i sepolcri di Marco Cornaro e Andrea Morosini nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, e quello del Doge Andrea Dandolo in S. Marco, dei quali non si conoscono gli artefici. Bonino prese parte a un congresso tenutosi il 20 marzo 1388 per la fabbrica del duomo di Milano, come leggesi negli atti o annali di esso, dai quali risulta anche che nel 1397 era già morto. Dove morto? dove sepolto? La storia tace: è la sgraziata sorte di molti maestri comacìni.

NOTE

(1) *Matteo da Campione, architetto e scultore.*

(2) *Codice Diplomatico Longobardo,* alla nota 2.

(3) *La Descrittione del Borgo di Campione,* Bergamo 1625.

(4) *Liber Statutorum Moralium Civilium et Criminalium Loci Campilionis Jurisdictionis in temporalibus et spiritualibus RR. DD. Abbatis Insignis Ecclesiæ et Almi Monasterii S. Ambrosii Majoris Mediolani, et Comitis,* ecc.

(5) *Notizie sulla Vita e sulle Opere dei principali Architetti, Pittori e Scultori,* ecc.: Vol. I, pag. 39.

(6) Passerini: *Curiosità storico-artistiche: La Loggia dei Priori.*

(7) *Vita di Matteo da Campione*: pag. 40.

(8) Capit. *De Magnificentia edificiorum.*

(9) Capit. *De Cappella,* ecc.

(10) Il *Castello di Pavia.*

(11) *Dell'Abbazia di Chiaravalle in Lombardia: Illustrazione storico-monumentale-epigrafica* di Michele Caffi.

(12) *Magister Johannes Balduci de Pisis sculpsit hanc archam anno Domini MCCCXXXIX.*

(13) *Storia di Milano,* Capit. XI.

(14) *Epoca IV,* pag 59.

(15) *Vita di Giovanni di Balducci.*

(16) *Milano nei suoi monumenti,* pag. 237.

(17) Milanesi: *Note al Vasari nella Vita di Agostino e Agnolo, senesi.*

(18) Libro III.

(19) *L'Arca di S. Agostino illustrata,* ecc.

(20) *Hoc sepulcrum est nobilis et*
Egregii militis et Juris periti
D. Folchini de Schiciis qui
obiit anno D. MCCCLVII
Die X Julii et heredum ejus
Justitia Temperantia Fortitudo Prudentia
Magis. Bonino de Campilione me fec.

V. Vairani, *Iscriptiones Cremonenses universæ*, pag. XIV, N. 53, *in carattere gotico.*

(21) *Id.* Vairani, pag. XL, N. 216 fra i *dependiti vel comsumpti lapides.*

(22) *Bonino da Campione:* Parte I, pag. 58.

(23) Parte III, Capit. 4.

CAPITOLO IX

PRIMI PITTORI COMACÌNI

1. — Dalla architettura e dalla scultura facciamo un passo verso la pittura, la più fulgida e la più fragile fra le arti del disegno, della quale fino a questo punto non abbiam parlato. Parrebbe che i Comacìni dovessero di essa poco occuparsi, perchè arte meno conosciuta nel tenebrore medioevale; e che se ad essa attesero, ne avessero a scomparirne i prodotti per le rapine, gli incendî, le distruzioni tanto spesso ripetute in que' tempi. Eppure il genio della pittura mancar non poteva in uomini che possedevano in alto grado quello delle due altre arti affini o sorelle. « Vi ricordo e dico (1), scriveva Benvenuto Cellini, che la scultura è madre di tutte l'arti, dove si interviene il disegno, e quello che sarà valente scultore e di buona maniera, gli sarà facilissimo l'esser buon prospettivo e architetto e maggior pittore più che quelli che ben non posseggono la Scultura: la Pittura non è altro che o albero o uomo o altra cosa, che si specchi nel fonte. La differenza che è dalla Scultura alla Pittura è tanta, quanto è dalla ombra e le cose che fa l'ombra. » La verità di questa mas-

sima fu confermata dai maestri di Como, che si esercitarono e si distinsero con le seste e lo scarpello, e non aspettarono che nel 1240 nascesse Cimabue nella città di Firenze per riparare « all'infinito diluvio dei mali, come scrisse il Vasari (2), che avevano cacciato al di sotto la misera Italia.... e spento affatto tutto il numero degli artefici. » Gli studiosi e i critici delle arti omai misero insieme cataloghi di opere pittoriche, le cui reliquie sopravvanzano, anteriori a Cimabue. Un catalogo fu compilato anche per il territorio e gli artisti del territorio di Como e Milano. Quando l'arciprete Dateo istituiva il primo ospizio de' trovatelli, e l'arcivescovo Ansperto quello de' vecchioni, nel secolo dell'800, si fecero pitture a fresco nel coro, sotto le vôlte, e nel portico del S. Ambrogio non del tutto ancor perite. « Tanto nel S. Ambrogio quanto nell'interno della torre quadrata del Monastero Maggiore si hanno, dice il Malvezzi (3), preziose e luminose traccie di pitture. » E quando l'arcivescovo Ariberto fece restaurare verso il 1000 la chiesa di S. Vincenzo di Galliano presso Como, ivi delineossi il suo ritratto, che, dopo parecchi secoli di vita, venne a trovare custodia migliore nella Biblioteca Ambrosiana di Milano.

2. — Al Mille appartiene il monaco Teofilo, ossia Ruggero Lombardo, pittore, miniatore, coloritore di vetri, maestro di pittura in città e conventi, autore del celebre *Trattato dell'Arte di dipingere* (4). Pitture antichissime ancor restano, almeno in frammenti, a Lodi vecchio, a Bergamo, nella chiesa di Sala di faccia all'Isola Comacìna e in altri punti di Lombardia. « La Scuola Lombarda, osserva il Malvezzi (5), ebbe la disgrazia di non aver trovato scrittori, i quali siansi data la pena di tramandare ai posteri la storia e le descrizioni delle opere importanti, o almeno i nomi degli artisti. » Ma lasciamo questi fatti di un'età troppo remota e oscura, e riduciamoci a rammentare i nomi di taluni comacìni, che lavorarono e si distinsero nella pittura ai tempi di Giotto o poco dopo, e dall'età

dei Gaddi a quella dei Masaccio, cioè, presso a poco dal 1350 al 1450. Essi sono Giovanni da Milano o meglio da Como, Giovannino Grassi, Michele da Besozzo, Paolino da Montorfano, e alcuni altri.

3. — In vario modo e sempre confusamente si parlò di Giovanni da Milano. Il Vasari parla di un Giovanni e di un Michele, che Giotto avrebbe seco condotti da Milano a Firenze, e allevati nella sua scuola. Il Gerolamo Calvi intrecciò un grande ricamo intorno a così piccola notizia, e assecondando l'agile fantasia, diede di cozzo coi cómputi cronologici e alterò la storia. Il Cavalcaselle esce, in un punto della sua Storia Pittorica, a dire (6): « Cadrebbe in questo frattempo l'andata di Giotto a Milano mandatovi al servizio di quel signore dal Comune di Firenze. Nè il Vasari, nè altri ci dicono quali lavori vi abbia eseguiti; ma a noi sembra che assai breve dovesse essere *in ogni caso* quel soggiorno di Giotto a Milano, una volta che sappiamo come il 19 luglio del 1334 fosse posta in sua presenza la prima pietra del campanile, di cui esso aveva fatto il disegno e ne era l'esecutore, e molto più se egli potè condurre in quell'intervallo di tempo, cioè dal 1334 fino alla sua morte, avvenuta l'8 gennajo 1336, le altre opere, che gli vengono attribuite. »

Il prof. Milanesi rimette le cose al posto loro, e dimostra che Giovanni da Milano proveniva da Caverzaio, « un piccolo luogo del territorio di Como, ond'egli fu detto anche da Como (7); » che stette molti anni e lavorò parecchio con i Gaddi e da sè nella Toscana, e ritornò attempato a Milano, e vi dipinse, e non si sa dove abbia finita la vita. Epiloghiamo ciò che è noto e certo di questo bravo pittore comacìno.

Avanti il 1350 « Taddeo Gaddi (8), scrive il Vasari, ebbe l'allogazione in Arezzo d'alcuni lavori in fresco, i quali ridusse Taddeo, con Giovanni da Milano suo discepolo, all'ultima perfezione. » E proprio del 1350 si ha un documento, ossia una nota, nella quale si contengono i nomi

di tutti gli artefici forastieri, allora dimoranti in Firenze: in quella nota si legge « *Johannes Jacobi de Como* — *Giovanni di Jacopo da Como* (9). » Questo *Giovanni da Como* non poteva essere che il *Giovanni da Milano*, perchè non trovasi menzionato altrove un tal pittore da Como.

Giovanni andò crescendo in valentìa, e lo attesta il Vasari colle seguenti parole, le quali si riferiscono a un'opera eseguita tra il 1350 e il 1360 (10): « In Casentino, nella chiesa del Sasso della Vernia, dipinse Taddeo la cappella dove S. Francesco ricevette le stimmate, ajutato nelle cose minori da Jacopo di Casentino, che mediante questa gita divenne suo discepolo. Finita cotale opera, insieme con Giovanni milanese, se ne tornò a Firenze, dove, nella città e fuori, fecero tavole e pitture assaissime e d'importanza. »

Nel 1363 doveva essere in Firenze, conciossiachè si abbia la memoria che in esso anno Giovanni di Jacopo di Guido, pittore, venne immatricolato, secondo l'uso, a un'Arte; e che nel dicembre dell'anno medesimo faceva la portata all'Estimo di alcuni appezzamenti di terre acquistati con i guadagni della professione, la quale, dice il Vasari, aveva dato qualche ricchezza a Taddeo Gaddi (11).

I Fiorentini, che avevano riconosciuto la maestria di Giovanni, indivisibile compagno del loro Taddeo, e che dell'opera di costui, che si era fatto malaticcio e morì nel 1366, non potevano omai più valersi, rivolsero il loro pensiero a Giovanni per un lavoro importante di pittura nella Cappella de' Rinuccini in Santa Croce. Quel lavoro, che rappresenta le storie della Maddalena e della Madonna, e che il Vasari dice bellissimo e stravagante, e tutti giudicarono veramente bello e ammirevole, non fu che il frutto dell'ingegno elevato e dell'arte squisita di Giovanni. Si perdettero le tradizioni, si posero in giro le leggende, e il dipinto della Cappella Rinuccini in Santa Croce lo si attribuì al Taddeo Gaddi. Ora finalmente le ricerche e lo studio dei documenti vennero a comprovare

ch'esso era di Giovanni da Milano. Una deliberazione, in data 26 maggio 1365 de' Capitani d'Or San Michele, dice come segue: « I signori Capitani, atteso che Giovanni pittore da Caversajo, secondo il tenore di taluni patti, ecc., doveva aver dipinto la cappella della sagrestia di Santa Croce entro un dato tempo, nel modo e nella forma compresi in una certa scrittura fatta di mano del detto Giovanni: preso il partito, ecc., prorogarono quel tempo sino alle calende prossime venture del novembre (12). »

Ecco adunque autore di dipinti acclamati da antico tempo, e illustrati recentemente dall'Ajazzi, dal Barone Rumohr, dal Crowe e dal Cavalcaselle, essere il Giovanni, che chiamato ora da Milano, ora da Como, è qui detto da Caverzajo, chiamato oggi Caversaccio.

Il Cavalcaselle dice, fra molte cose, di questo lavoro: « In ciascuna di queste pitture noi vediamo riunita la maniera senese con la fiorentina; e come vi troviamo una grande diligenza nel disegno, così vi riscontriamo ancora una spiccata tendenza al realismo.... La cacciata di Giovacchino è piena di movimento ed è lavorata con tale magistero da farci presentire l'arte di Masolino e di Masaccio. »

Giovanni si sottoscrisse talvolta da Melano, anzichè da Milano; in una tavola assai pregevole, come dice il Milanesi, per molta espressione d'affetto e finezza di maniera, esistente nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, vi sono le parole: « *Io Govani* (sic) *da Melano depinsi questa tavola in MCCCLXV.* » Questa tavola, per il raro suo merito, fu data in intaglio dal prof. Rosini (13), e incisa e illustrata nella Galleria di detta *Accademia delle Belle Arti.*

Da Melano, anzichè da Milano, lo dice anche una iscrizione, che Gerolamo Calvi (14), asserisce aver veduto in Milano, sotto una tavola, ov'era rappresentato un Cristo sostenuto da due angeli ginocchioni, ed era così espressa: *Gio. de Melano 1365.*

Che egli per Melano abbia inteso Milano lo si rileva dal fatto che in altri dipinti si firmò *de Mediolano,* da Milano. In una tavola di cinque compartimenti, con un gradino diviso in altrettante parti, dove nel mezzo è raffigurata Nostra Donna con il Bambino, e nei lati altri Santi, ed è custodita nella Quadreria della città di Prato in Toscana, notasi, sotto l'imbasamento della Madonna in lettere d'oro, la scritta: « *Ego Johannes de Mediolano pinxi hoc opus* » senza data.

Di Giovanni non si hanno altre memorie in Toscana dopo il 1366, anno della morte del suo maestro e collega Taddeo. Il Vasari dice, ch'egli rimase in Toscana quattordici anni dopo la morte di Taddeo e vi compì molte belle cose, come altre bellissime fece nella Chiesa di S. Francesco in Assisi; e che quindi andatosene a Milano, vi eseguì molti lavori a tempera ed in fresco e finalmente vi si morì. Il Vasari parla giustamente di Giovanni, ma sbaglia la data della morte di Taddeo, che mancò ai vivi non nel 1350, come egli scrisse, bensì nel 1366, come sopra abbiamo notato (15).

Di fresco uscì dagli archivî del Vaticano un frammento di registro di spese dal 19 luglio al 2 ottobre del 1369. In esso sono segnati i nomi di alcuni pittori, che lavorarono nel palazzo durante il pontificato di Urbano V, e fra questi nomi vi sono quelli di Giovanni da Milano, di Giottino, di Giovanni ed Agnolo Gaddi.

A maestro Giovanni attribuisce il Calvi (16) una tavola ch'è nella galleria di Brera in Milano, divisa in scompartimenti, dove sono molte figurette dipinte con somma diligenza e colla massima finitezza; e a lui il barone di Rumohr ascrive non solo i dipinti, che il Vasari asserisce da costui fatti nel Santuario di Assisi, ma altri di quel tempio; e dopo avere descritte queste opere e fattevi sopra osservazioni critiche, dichiara di riconoscere in questo pittore tanti meriti singolari da maravigliarsi che fin qui gli scrittori l'abbiano posto tra i maestri di secondo or-

dine, mentre gli compete la gloria di avere faticato a superare il suo tempo [17]. « Oh! sclama egli, quanto più si parlerebbe di lui, se il Vasari così l'avesse ben conosciuto da sapere condegnamente comporre la sua vita. »

4. — Anche l'antica terra di Besozzo, dalle cui vicinanze era uscita nel 1200 la celebre famiglia degli Antelami, può menar vanto di avere prodotto un nuovo egregio artista nella seconda metà del 1300. È questi Michelino de' Molinari o da Besozzo, del quale sgraziatamente rimangono non molte memorie, e qualche scarsissimo dipinto. Il primo ricordo di lui vien fatto da una deliberazione degli amministratori del duomo di Milano in data 13 luglio 1404, i quali votarono che si mandasse a Pavia per far venire a Milano Michelino da Besozzo sommo pittore e disegnatore a fine di provveder per le vetrate e altre cose [18]. Da chi sia stato educato, e cos' abbia fatto avanti il 1404, quando viene qualificato *summus pictor*, non si conosce. Il Calvi e qualche altro, lo abbiam detto, identificarono costui, che comparisce sulle scene nel 1404, con il Michele da Milano scolaro del Giotto morto nel 1336, il quale fu rammentato di passaggio dal Vasari [19], che tuttavia pone un Michele da Milano fra gli scolari di Gaddi Agnolo. Il prof. Rosini sostiene che il Michelino scolaro dell' Agnolo era morto avanti il 1441 [20]; e il conte Tassi si prova a dimostrare, che il Michele, scolaro dei Giotteschi, fu uno dei due pittori *De-Nova*, milanesi, che dipinsero nel duomo di Bergamo [21].

Lasciando un' inutile discussione, e attenendoci soltanto alle citate parole degli amministratori del Duomo, è d'uopo dire che Michelino avesse avuto istruzione accurata e buon ingegno, e che a Pavia si trovasse ai servigî del Duca Gian Maria, che non tralasciò di far progredire con lusso e pompa i lavori di quel Castello, al par di quelli del Castello di Milano, alla cui direzione propose come *ingegnere generale* il *prudente* ed *esperto* uomo Giovanni Magatti del territorio comacìno [22].

Michele deve avere accettato l'invito, e divise le sue cure fra Milano e Pavia. Pare che sotto il Duca Visconti Filippo Maria, salisse fino ad essere pittore di Corte, imperocchè nella vita di costui scritta del Decembrio, scrittore di quell'età, si contiene il seguente periodo (23): « Ma ritornerò a Filippo: sebben fosse egli avverso a suo fratello, lo amò tuttavia singolarmente, e lo si prova dall'aversi tenuto carissimo il ritratto di lui dipinto da Michelino, la cui fama era celebre fra tutti quelli dell'età sua. »

Forse in quel lungo spazio di tempo attese Michele a colorire e storiare alcune vetriere del Duomo, e a promuovere un'arte, che incominciava allora ad andare in voga, ed era assecondata dal popolo, che se ne compiaceva moltissimo.

Fors'anche Michelino si occupò in quel tempo a fare qua e colà delle pitture in chiese, conventi ed edifizî pubblici. Il Calvi (24) vorrebbe di lui un dipinto di quell'epoca nella piccola chiesa di S. Michele in Monza, il cui subbietto fu sempre una specie di geroglifo, le figure ben proporzionate e di certa eleganza, i volti nobili, i caratteri variati, il vestiario conforme ai tempi, sebbene le avarie sofferte in più secoli abbiano tolto la fisionomia vera e i colori.

Qui vengono in ajuto gli *Annali del Duomo di Milano,* che di lui ricordano qualche lavoro, e riferiscono parole dette in suo onore. Essendo nata controversia sul valore di certi quadretti di vetriere fatti da un certo Mattiolo da Cremona, si legge che il giudizio fu deferito a Michele Molinari da Besozzo, pittore sommo, e maestro nell' arte delle vetriere. Michele dipinse nel 1419 una tavola chiamata l'*Idea,* che solevasi portare ogn'anno processionalmente in giro pel duomo il 2 febbrajo, giorno della Purificazione di Maria; e dipinse nel 1425 alcune figure nella Cappella dei Ss. Quirico e Giuditta, e 12 campi di vetriere nelle finestre, a spese del paratico degli Speziali. Trovasi anche l'annotazione che nel 1429 dipinse

un Gonfalone, e nel 1439 un Cristo Crocifisso; dopo quell'anno non più ritrovasi il suo nome: probabilmente migrò allora da Milano, e si recò a Mantova alla Corte dei Gonzaga.

Se è vero, come è provato, ciò che scrisse il Marchese Carlo d'Arco (25), a Michele da Besozzo spetterebbe un grande merito, quello di aver lavorato alla Corte di Mantova in compagnia del sommo Mantegna, e di avergli forse fatto da maestro. Il d'Arco dice che nel libro del massaro, fra le spese dei Salariati *(Espensa Salariatorum)* trovò segnato il nome di Michele da Milano dal 1458 al 1465, occupato a servire nella Corte del Marchese Lodovico III Gonzaga, il quale tenne a' suoi stipendî Luca Fancelli, Leon Battista Alberti, e Andrea Mantegna. Il Mantegna sarebbe succeduto a Michele, come viene attestato da un documento uscito dall'archivio segreto di Mantova (26) dell'anno 1468 nel quale si legge che il Mantegna era *salariato a L. 75 al mese, dopo di Michele di Pavia,* ossia da Milano, ossia da Besozzo, che in que' tre modi ebbe scritto il nome, e dovette essere morto fra il 1465 e il 1468.

5. — Un altro distinto artista, specialmente come coloritore in vetro, deve essere stato Paolino da Montorfano, luogo ameno fra Erba e Como, sulla riva di limpido laghetto, alle falde di un monte, che, in forma di cono, sorge solitario in largo piano, e però fu detto Monte Orfano. Paolino era pittore, e come tale è segnato, unico pittore, nei verbali delle adunanze generali, del gennajo 1410, 1411, e 1417 delle rappresentanze del duomo di Milano. Il 16 aprile del 1411 assistette anche alla seduta, nella quale si discusse circa la forma, tanto disputata, da darsi al tetto del duomo, ed era in compagnia di maestro Aramolo da Arogno, e del maestro Giovanni del fu Marco, e dei fratelli maestri Zambono ossia Giovanni Bono e Giacomo da Campione, che furono interrogati intorno a quel ponderoso tema. Nel 1402 Paolino disegnò le figure della Vergine e dell'Arcangelo Gabriele pel finestrone di mezzo

del retrocoro; e insieme con Antonio da Paderno colorì nel 1404 due campi di vetriere sopra l'altare di S. Agnese, dove si ritiene essere opera sua una magnifica testa del Padre Eterno. Nello stesso anno deliberarono i Deputati (27), che si diano a maestro Paolino da Montorfano il vetro e il piombo necessarî per fare una vetrata a figure da porsi alla finestra della sagrestia nuovamente costruita. » Per parecchi anni si affaticò Paolino a condurre a termine le vetrate e le storie dipinte sulle vetrate; e a lui appartengono, secondo gli Annali, oltre le vetrate, anche una tela figurante S. Filippo Apostolo; una pittura e doratura del S. Ambrogio nella serraglia della vôlta della Cappella del suo nome dal lato di S. Raffaele; una pittura e doratura della Sant'Agnese nella serraglia della sua Cappella verso il palazzo di Corte; un'effigie di S. Giorgio, il Castello di Carimate, e altri dipinti, belli e appariscenti una volta entro le mura della Cattedrale. Dal 1404 al 1429, quando probabilmente venne a morte, più e più volte è menzionato negli annali, e sempre con lode per la sua operosità e il suo ingegno.

6. — A questo manipolo di pittori valorosi, taluno valorosissimo, dobbiamo aggiungere Salomone figliuolo di Giovannino Grassi, che fece belle opere in miniatura, e nel 1398 fu nominato e deputato a fare disegni per la fabbrica del duomo (28); un Solaro Franzio o Francesco, che fu buon pittore e anche scultore, del quale dovremo riparlare, allorchè entreremo a ragionare della famiglia dei Solari; un Uberto Briago o Birago di Vallassina, eccellente miniatore; Cristoforo de' Capitani da Figino, pittore; Giovannino e Stefano da Meda, pittori anch'essi; un Pietro da Sormano, pittore e intagliatore; un Giovannino di Val Travaglia, coloritore esimio sui vetri; e Samuele figlio di Jacopino da Tradate, che assunse parecchie opere insieme con il Mantegna, e dovette essere valentissimo per mostrarsi non discepolo, ma compagno di tal maestro.

7. — Ma una menzione a parte si merita Leonardo da

Besozzo, figliuolo forse o parente di Michelino Molinari, del quale sopravvanza un codice miniato della massima importanza. « Questo bravissimo artista, scrive il Malvezzi [29], che rimase finora ignoto alla storia della pittura, nacque dopo la metà del secolo XIV, e morì verso il 1440. Questo Codice, gemma preziosissima della raccolta Morbio (in Milano) contiene *l'icnografia universale* da Adamo fino a Papa Bonifacio VIII ed a Tamerlano. E siccome Leonardo da Besozzo non era solo artista, ma ben anche letterato, profondo specialmente nella storia e nella geografia, così questo libro è doppiamente pregevole per l'arte e per l'erudizione cronologica, scienza a que'tempi quasi ignota. L'opera è divisa in sei epoche, ecc. »

Leonardo fu anche buonissimo pittore a tempera e a fresco. « Egli, continua il Malvezzi, eseguì una tavoletta della quale si fecero centinaia di copie. Si tolse dal fare ordinario, rappresentando quattro villani che ridono sì bene che invitano i riguardanti a imitarli. Questa tavoletta fu creduta di Quintino Messis o Luca d'Olanda, e i nostri scrittori per buona sorte parlano con lode di questo dipinto. Si cita di lui anche un bellissimo ritratto di Filippo Maria Visconti. Egli era altresì abile nel dipingere animali. In un armadio della Sagrestia del duomo, pochi anni or sono, si trovava una tavoletta dipinta da ambo i lati da lui segnata, e che portava la data del 1418. » Leonardo si recò pure a Napoli, ove deve aver soggiornato qualche tempo, ed eseguite opere importanti. Nella chiesa di S. Giovanni a Carbonara frescò la Cappella gentilizia della nobile famiglia Caracciolo del Sole, lavoro grandioso e pregevolissimo, ch'era stato attribuito a parecchi pittori napoletani, e venne rivendicato al maestro comacìno, essendosi potuto rilevare e leggere sulle pareti le parole: « *Leonardus de Besuccio de Mediolano hanc capellam et hoc sepulcrum pinxit.* »: Leonardo da Besozzo di Milano dipinse questa cappella e questo sepolcro [30].

Non piccolo certamente è il merito di cotesto affresco

che occupò l'intera cappella: di esso dice il Cavalcaselle, che sebbene abbia molto e in più maniere sofferto, tuttavia è di una tinta chiara e di una tecnica esecuzione accurata e precisa, ed è uno dei più importanti lavori di pittura della scuola Lombarda di quel tempo.

Poco adunque ha la scuola de' comacìni da invidiare alle altre scuole italiane del tempo di cui parliamo, tanto più se ai nomi dei nostri pittori aggiungiamo quello di Andrea Mantegna, la cui famiglia probabilmente, come vedremo, venne a Mantova dal paesello di Mantegna presso Varallo.

Così abbiam veduto come fin dal mille anche l'artistico pennello sapesse far rilucere vaghi colori e spiccare ornate forme nelle mani dei maestri nostri, i quali con le seste, con i calcoli, collo scalpello avevano già molto tempo prima elevati e decorati insigni bellissimi monumenti.

NOTE

(1) Lettera 28 Gennajo 1546 a Benedetto Varchi.
(2) *Giovanni Cimabue pittore fiorentino.*
(3) Epoca II, pag. 23-24.
(4) *Tractatus de omni scientia artis pingendi.* — Incomincia: *Incipit tractatus lumbardicus qualiter temperentur colores.*
(5) Epoca IV, pag. 69.
(6) *Storia della Pittura in Italia:* Vol. I, Cap. 15, pag. 581.
(7) *Vita di Taddeo Gaddi* del Vasari, Vol. I, pag. 572, Nota N. 2.
(8) *Ibid.* pag. 579.
(9) Milanesi: *Note alla Vita di Taddeo Gaddi del Vasari.*
(10) *Vita di Taddeo Gaddi* del Vasari.
(11) *Vita di Taddeo Gaddi.*
(12) Archivio de' Capitani della Compagnia di S. Maria in Or San Michele: *Libro 3 delle Provvisioni.*
(13) *Storia della Pittura,* ecc., II, 112.
(14) *Giovanni de' Grassi Pittore:* Parte I, pag. 90.
(15) *Vita di Tatteo Gaddi.*
(16) *Giovannino de' Grassi Pittore.*
(17) *Italienische Forschungen:* Tomo II.
(18) *Mittatur pro Michaelino de Besutio pictore commorante Papiæ.... qui summus pictor fertur esse in arte pictoria et designamenti....*
(19) *Vita di Taddeo Gaddi,* e Agnolo Gaddi.
(20) Milanesi: *Note alla Vita di Agnolo Gaddi del Vasari.*
(21) Rosini: *Storia della Pittura,* ecc. Vol. II, pag. 205-206.
(22) *Codice diplomatico Milanese:* Vol. I.
(23) P. C. Decem. *Vita Philippi Mariæ Vicecomitis Mediolani.*
(24) *Michelino de' Mulinari di Besozzo.*
(25) *Delle Arti e degli Artefici di Mantova di Carlo d' Arco,* pag. 26.

(26) Nota N. 1 del Milanesi alla pag. 395 del Vol. III della *Vita di Andrea Mantegna* del Vasari.

(27) *Dentur magistro Paulino de Montorfano vitrum et plumbum necessarium*, ecc.

(28) *Electus et deputatus pro designatore super fabrica.*

(29) Epoca V, pag. 91-92.

(30) *Storia della Pittura in Italia* di Cavalcaselle e Crowe, Vol. IV, Capit. 8, pag. 232.

CAPITOLO X

NUOVE MIGRAZIONI DI MAESTRI COMACÌNI E LORO ATTINENZE COLLA MASSONERIA

1. — Non parrebbe possibile, se i fatti non parlassero, che un piccolo popolo, quale il comacìno, o diciam pure lombardo, avesse tanta esuberanza di menti e di braccia da allargarsi, come abbiam veduto, in tante plaghe d'Italia, e per di più di trascorrere, come vedremo, in parecchie lontane e forastiere regioni. Per ciò dobbiamo adesso scostarci per poco dalla patria nostra, e tener dietro ai nostri fratelli nelle nuove loro pellegrinazioni oltramonti e oltramare.

Ne abbiamo osservato due principali di queste, una verso l'800 ai tempi di Carlomagno; l'altra verso il 1000 condotta da S. Guglielmo del lago d'Orta. E due furono sempre le strade, che percorsero i maestri e operaj comacìni coi loro colliganti, quelle stesse battute dalle legioni romane della repubblica e dell'impero: una da Susa all'Isére e al Rodano; l'altra dal Lario e dal Ceresio all'Adula, al Lucomagno e al Reno. Quelle furono sempre le vie delle genti dell'evo romano, dell'evo medioevale, e del moderno.

2. — Lione, fondata dai Romani presso il confluente del Rodano e della Saona, in alto; e Marsiglia, la città dei Feaci dell'Asia minore, al basso, furono sempre i due punti obbiettivi delle legioni di Roma, dei trafficanti, degli artefici e degli operaj italiani.

Non parliamo dei tempi antichi; ma nel medio evo erano molti gli italiani diffusi nella Provenza, ove trovavansi molti avanzi di monumenti, della lingua, delle tradizioni dei romani. Di là non era difficile per la via di mare o per il valico de' Pirenei penetrare nella penisola iberica settentrionale, ove dominavano gli elementi istessi (1).

Di là passarono anche i maestri comacìni con gli usati strumenti da lavoro; dalla valle di Susa al bacino del Rodano si hanno le traccie delle opere della loro mente e loro mano. Alle storie e alle cronache, che mancano, suppliscono i monumenti sopravvissuti, che ancor parlano. Il Signor R. Brayda, in una recente monografia intorno ad alcune costruzioni medioevali, specialmente religiose, ancora visibili lungo il cammino, che per Susa, Oulx, Salbertrand mena al Cenisio, scrive (2): « Par certo che essendo questo paese sull'antica strada di Francia, siasi a lungo qui fermata una compagnia di *Magistri Comacìni,* ed abbia innalzato tali costruzioni religiose. » Dopo accennato ad altre reliquie del medioevo, qua e colà visibili nella Val di Susa, s'intrattiene della celebre abazia di *S. Michele della Chiusa* edificata verso il 1000, restaurata e ornata più volte in seguito, che conserva importanti manufatti dei vecchi maestri di Como. La porta della chiesa, cui si accede per grandioso scalone, è lavorata nel puro stile lombardo; le pareti del ballatojo sul quale apresi la porta, sono riccamente decorate da esili colonnine sorreggenti archetti trilobati di grandioso aspetto, e poggianti su un ampio stilobate: in questo miscuglio può riconoscersi il ravvicinamento di due stili distinti, il lombardo e il gotico, ciò che è di effetto sorprendente.

La chiesa, scrive il Brayda, lascia gradita impressione

per la grandiosità dell'architettura, ed offre un bell'esempio dello stile lombardo del principio dell'undecimo secolo nel quale tanto operarono ed erano quasi soli architetti e operatori i menzionati maestri.

Può quindi dirsi assicurato, che per le valli del Cenisio, e anche, più al basso, per la Liguria, la quale fa ancora bella mostra di reliquie di antichi edifizî lombardi, i maestri comacìni passarono, attraversando l'Isera o il Varo, nella Provenza ossia *Provincia,* così detta per autonomasia, dai Romani; e in quelle terre già devastate dai Cimbri, dai Visigoti, dai Mori impiantarono qualche *laborerium,* e presero parte a pubbliche e private costruzioni. Si hanno per lo meno le traccie di alcune loro opere, ancora esistenti, di stile lombardo, nel chiostro magnifico di S. Trofimo in Arles; nel castello forte e pittoresco di Tarascona; nella cattedrale di Avignone, e nel massiccio palazzo dei Papi, che ivi risiedettero 70 anni, dal 1307 al 1377.

La bella Provenza, dal cielo azzurro e scintillante, culla della lingua neo-latina o romanza, usata in prosa e in versi; stanza di signori culti e gentili; convenio di trovatori, di menestrelli, di corti d'amore e d'ogni gentil costume; sede di castelli, di palagi, di manieri, di signorili costruzioni d'ogni fatta, nelle quali raccoglievansi e spiccavano, come in mosaico, i colori dello stile neo-romano, del gotico e dell'arabo, non poteva non essere amata, ricercata, frequentata da artisti di gusto eccletico, severo al pari che fantastico, che sapevano trascorrere con facilità e maestria per tutte le variazioni della scala artistica. Traccie molteplici del loro passaggio e della loro dimora lasciarono i comacìni in quelle regioni tanto deliziose e tanto deliziosamente decantate. Ma opere non meno belle, e avventurosamente in maggior copia rimangono di que' maestri nel settentrione della Spagna; a Taragona, la cui cattedrale è a pieno centro ossia ad arco rotondo; a Barcellona, ove lo stile lombardo è misto

con il gotico; a Burgos, ove con il lombardo e con il gotico s'intreccia e si pone in mostra un principio del moresco. Tali costruzioni sono anteriori di più di due secoli a quelle di Segovia, di Toledo e di Siviglia; posteriori di un secolo a quelle di Parma, di Modena, di Lucca; quasi contemporanee alle altre di Siena e di Assisi.

3. — L'altra strada che i maestri del territorio di Como calcarono e ricalcarono fino da vetusti tempi, in turbe più fitte, fu quella del *Lucus magnus* e del Gottardo. Il bacino del Reno, vasto campo di lunghe e ostinate guerre degli eserciti di Roma, stazione fissa dei loro accampamenti, delle loro custodie e loro guardie, attrasse sempre gli artefici del comasco, cui i padri cisalpini e romani, affratellati e fusi insieme nell'isola comacìna, avevano lasciate le tradizioni dei loro viaggi sulle amene sponde del Reno, della Mosella e della Mosà.

Prima tappa dei nuovi legionarî di altro genere, che seco portavano l'archipenzolo, la cazzuola, il martello e lo scarpello, era, come lo è ancora pei loro discendenti, la città di Zurigo. Qui sorgono con faccia antica e tetra, in mezzo a freschi caseggiati, specchiantisi nelle chiare acque del Limath, sulla sponda sinistra del fiume, la vetusta cattedrale e l'antico chiostro, che la fama, riprodotta di età in età, l'aspetto caratteristico, lo studio dei dotti affermarono sempre essere opera dei comacìni. La *Gross-Münster,* ossia il Duomo, fu costruito dall'XI al XIII secolo nello stile neo-romano, ovverosia lombardo, quale apparisce ancor più spiccatamente dalla forma del chiostro o dei chiostri che girano e fiancheggiano la cattedrale. Le torri, che sorgono ai due lati della chiesa, richiamano alla mente costruzioni di simil genere dell'alta Italia; il portone d'ingresso lavorato e istoriato, ricorda uguali opere nelle facciate del duomo di Parma e di quello di Modena; le finestre alte, strette, con arco a mezzo tondo, hanno la fisionomia di quelle di Fiesole, di San Donnino, di Chiaravalle, di San Abbondio, e via dicendo. Il dotto S. Vö-

gelin di Zurigo (3) scrive in un recentissimo suo lavoro, che quella fabbrica venne ordinata nel 966 dall'imperatore Ottone, reduce dall'Italia, a ricordo e per voto di una riportata vittoria; che la chiesa, quale ancora è, eccetto poche aggiunte, mostra in tutte le sue parti, nelle navate, nei fianchi, nelle torri, le impronte dei caratteri del vecchio stile bizantino, ossia del romano-lombardo; e che lo stesso deve dirsi dei chiostri. « È il sistema del così detto duplice giogo, *Doppeljoche,* che fu largamente applicato nel territorio tedesco, sul Reno di mezzo, alle cattedrali antiche, ma che al di là delle Alpi era già indicato in alcune costruzioni lombarde sin dalla fine del secolo XI, e incontrasi nel S. Michele di Pavia, che per molti rapporti e particolarmente nella forma pesante delle vôlte corrisponde perfettamente con il duomo di Zurigo. Se poi si pone mente al disegno della Cripta, ove notasi l'influsso italiano, bisogna realmente convenire che esso concorda e s'accosta alle costruzioni lombarde, più che ai modelli più lontani delle fabbriche Renane. » L'occhio anche non molto esercitato vi riscontra subito la presenza, la scuola, la figliuolanza dei maestri comacìni; e la mente si spiega, e trova giustificate le voci di remote popolari tradizioni, le quali attribuiscono la fabbrica del duomo di Zurigo ai vecchi framassoni lombardi. Non poteva altra gente in que' secoli concepire simili tipi di disegno, applicare quelle forme di costruzione.

Da Zurigo a S. Gallo è breve la distanza. Le vecchie fabbriche di S. Gallo deperirono o furono rimodernate; ma sussiste ancora nell'Abbazia, nel Duomo, nel Palazzo di città qualche vestigio o riflesso lontano dei comacìni. Certo è poi che cose maggiori costoro intrapresero in Basilea, la città imperiale, come attesta il suo nome, creata dai romani, tre secoli circa dopo Cristo. L'antica cattedrale era stata rifatta verso il mille colle elargizioni di Enrico II, detto il Santo, e di sua moglie, la santa principessa Cunigonda, dopo essere stata saccheggiata e incen-

diata dagli Ungheri. Ma il 18 ottobre 1356 fu essa sconquassata da orrendo terremoto. Alcune parti rimasero illese; della forma di quelle abbattute si conservò qualche notizia. Il dotto La Roche in uno scritto freschissimo (4) si fa a dimostrare, che essa doveva essere somigliante al duomo di Bamberga, eretto dallo stesso secondo Enrico, avere il soffitto piano in legno, come costumavasi all'età della sua costruzione; gli archi tondi e le vôlte schiacciate, giusta le regole dello stile romano-lombardo. Gli avanzi, che sono i più importanti, e danno qualche criterio per determinare gli autori e artefici della fabbrica anteriore, possono ridursi a tre specie di fatti, che costituiscono, per induzione, tre argomenti. Il primo è la forma delle vôlte, e l'intreccio di archi e archetti, l'uno girante intorno o sopra all'altro alla porta maggiore, con sculture a fiorami, a rabeschi, a figure, rassomiglianti a quelli del duomo di Zurigo, e per conseguenza ai molti lavori caratteristici del tutto proprî dei comacìni. Il secondo è un lavoro scultorio nel portone di S. Gallo, *Gallus-pforte*, nel quale stanno dei segni massonici, che precedono le ricostruzioni e i restauri dal 1356 in poi. Finalmente, terzo indice dell'intervento dei comacìni alla vecchia fabbrica di Basilea, sono due leoni di pietra scampati alle fiamme e al terremoto, i quali ora giacciono nelle ombre sotterranee della cripta. La forma di quei leoni, i pezzi di colonne e di capitelli sopravvanzati, che posano sul loro dorso, non lasciano alcun dubbio che essi sono fratelli dei leoni di Modena, di Parma, di Verona, e uscirono dalle mani di una famiglia e di una scuola di artisti la quale aveva fra i suoi simboli e quasi come sua impresa il Leone della tribù di Giuda (5).

4. — Seguiamo celeremente il corso del limpido Reno, che dopo lunghi giri e rigiri va a formare la lunga valle o zona di territorio la più gelosamente amata e custodita dai Tedeschi. Ben a ragione essi che vivono in gran parte fra melanconiche pianure, sotto un cielo bigio, con scarso sole, costretti a satollarsi lungo tratto dell'anno col dol-

ciume delle patate, e a dissetarsi con cervogia amara, a ragione amano e adorano il loro Reno, e cantano come inno nazionale di guerra: *Acht auf Rhein,* All'erta sul Reno.

Era cessata avanti il 1000 la razza decrepita dei Carolingi, e, un po' di cultura era nata sotto il grande Ottone, il quale favorì le libertà comunali; cresciuta sotto il di lui figlio Ottone, che sposò Teofania figlia di imperatore greco, non ignara delle lettere e delle arti allora ancor vive nella sua patria. Gli imperatori di casa di Franconia e Sveva, che si succedettero, e tante volte discesero in Italia, ed ebbero frequenti relazioni coll'oriente, e qualche cosa in sè sentirono per la veduta dei gloriosi monumenti antichi, impresero o ajutarono una instaurazione artistica nella loro patria. La patria tedesca fu da prima costituita sul Reno, che aveva popolazioni dirozzate dal dominio latino, e terre qua e là guarnite da opere d'arte. Ivi i nuovi Cesari promossero, come Carlomagno in Aquisgrana, grandiose costruzioni, e si valsero, fin che sorse una intelligente e numerosa scuola teutonica, della scuola e delle maestranze lombarde. Queste da Basilea si spinsero innanzi per vie antiche e conosciute. Verso il 1120 si pose mano alla cattedrale di Friburgo di Briscovia, una delle poche grandi chiese che siano state completamente terminate nel medio evo, cioè avanti il 1300. Essa è di stile gotico, ma conserva le traccie del primitivo suo aspetto, ch'era lombardo, come ne fanno fede la navata traversale, la torre del Gallo e sopratutto il portone di entrata nel tempio, che nella composizione, e nelle piegature, negli avvolgimenti e ornamenti addimostrasi a primo colpo d'occhio opera lombarda. Tale è giudicata dagli stessi scrittori tedeschi (6).

Il Reno colle sue acque scorrenti verso il nord invitava gli artefici a progredire nelle città superiori, in alcune delle quali incominciava a fervere il lavoro di costruzioni insigni. Lungo la sponda orientale crebbero l'una

dopo l'altra, emule in bellezza e in ricchezza, subito dopo il mille, poco prima o poco dopo, le cattedrali di Spira, di Worms, di Magonza, città imperiali, e qualche altra costruzione monumentale di tipo e di carattere neo-romano o lombardo. Il duomo di Spira venne fondato da Corrado II, il Salico, verso il 1030, destinato ad essere basilica imperiale, e a raccogliere le sepolture degli imperatori di Germania. Venne compito dopo circa 30 anni da Enrico IV, l'antagonista di Gregorio VII; riformato e ristaurato nel corso dei secoli, e anche nel secolo nostro dopo le patite profanazioni militari. Esso è ancora uno dei più grandi e imponenti templi della cristianità; desta ammirazione per la sua colossale ampiezza, le proporzioni e l'armonia in tutte le singole parti; e incute riverenza colle sue vecchie tombe, entro le quali riposano otto imperatori: è un pantheon venerabile, ed il più grande e leggiadro monumento di stile neo-romano o lombardo sul Reno (7).

Non così vasta, nè così attraente, ma di aspetto nobile e severo è la cattedrale di Worms fabbricata verso il mille; rifabbricata, circa un secolo dopo, che arieggia nello stile il duomo di Spira, e rivela la medesima scuola lombarda nel concetto del disegno, nella condotta delle costruzioni.

Anche il duomo della città di Magonza, la fortissima rôcca dei Tedeschi, ricorda i comacìni. Le sue origini sono manifestamente lombarde: lo insegna la storia, e lo attestano alcune forme medioevali che stanno ancora innanzi agli occhi. Venne fondato esso pure, al tempo degli Ottoni, da un Vescovo da essi protetto ed ajutato; fu più volte soggetto alle spogliazioni, alle violenze, alle fiamme, alle guerresche devastazioni. Sebbene molto mutato, il duomo di Magonza conserva evidentissime le traccie de' suoi principî lombardi.

È chiaro adunque, che non puossi non ammettere la prevalenza del pensiero e del gusto lombardo o comacìno in coteste edificazioni decretate e sussidiate in gran parte

da principi tedeschi, i quali avevano visitate e tenevano sotto il loro dominio le terre dapprima signoreggiate dai lombardi; come non può non riconoscersi, che il territorio germanico difettava necessariamente fin dopo il mille di artefici ed artisti capaci per merito e per numero di tentare e compire edificazioni di quella fatta, e però dovevano questi essere ricercati all'estero.

5. — Fu dopo molto tratto di tempo, che i Francesi del settentrione e i Tedeschi del mezzogiorno incominciarono ad apprendere la dottrina e la pratica dai maestri lombardi, successori ed eredi in qualche modo dei maestri romani; riuscirono a far bene da sè stessi; ad essere originali ed autonomi nelle loro opere; e persino a scambiare le parti, sicchè parecchi lombardi rimasero nulla più che ajuti nel territorio gallico e germanico, e taluni galli e germani scesero a far da maestri e perfino da direttori generali sul suolo italiano. Fu quella l'età nella quale in Germania e in Francia sorsero alcuni grandiosi monumenti, nella forma che prima non erasi mai veduta, almeno in tanta ampiezza e maestà, così detta Gotica. I prototipi di quel sistema o stile, di cui ragioneremo nel capitolo seguente, furono il duomo di Colonia incominciato nel 1248; proseguito, con grandi interruzioni, per secoli, e terminato in quest'ultimo decennio; e la cattedrale di Strasburgo colla sua gran Torre architettata pochi anni dopo il 1270 da Ervino di Steinbach, e condotta a fine, dopo più di 160 anni di lavoro, da Giovanni Hultz da Colonia. Questa Torre fu vista, mentre ancora era in costruzione, da Enea Silvio Piccolomini che nel 1458 divenne Papa con il nome di Pio II, e scrisse: « La chiesa pontificale di Argentina (nome antico di Strasburgo), cui vien dato il nome di Monastero, magnificamente costruito con pietre tagliate, si elevò in fabbrica amplissima, ornata di due torri, una delle quali, che è finita, è opera mirabile, e nasconde il capo fra le nubi (8). »

Questi due capolavori, come si è detto, appartengono in grandissima parte, sia per il concetto, sia per l'esecu-

zione, ad artisti ed artefici tedeschi: tuttavia, secondo riportano parecchie memorie, vi posero mano anche parecchi italiani e francesi. Noi non vogliamo usurpare neppure una bricciola di gloria per Lombardi, o Italiani in genere la quale loro non spetti di giusta ragione. Ma conviene pensare e riflettere, che se l'arte pervenne in Germania, come in Francia, ad alto grado di perfezione, il merito appartiene in qualche misura anche ai maestri nostri, che là operarono e insegnarono per i primi, e conviene pur notare, che se grandi e ammirabili sono queste opere, puro parto teutonico, esse tuttavia non hanno l'eleganza, la vivacità, la sveltezza, la vita che si muove, si agita, cambia pensiero e sembianza in ogni lato, in ogni punto. L'arte vera e propria è ben diversa e molto superiore nel Duomo di Siena, di Orvieto, di Assisi, di Como, nella Certosa di Pavia, e anche nell'edificio, che più in Italia a quelli di Colonia e di Strasburgo si assomiglia, e che taluno disse esserne fratello carnale, il duomo di Milano.

« Il Duomo di Colonia, scrive il professore Boito (9), è fratello carnale del Duomo di Milano, con una somma differenza per altro, che il nostro è incomparabilmente più bello. Quello è più logico all'incontro, più ragionevole: ma la bellezza e la ragione non vanno sempre d'accordo. »

Presso a poco lo stesso, e a miglior diritto si potrebbe dire del Duomo di Strasburgo e della sua Torre. Si supporrebbe leggendo certe descrizioni, e certe litanie di lodi, che quel duomo sia cosa tutto affatto nuova del 1200 o 1300. Invece convengono omai gli scrittori d'arte, francesi e tedeschi, concordi a cantare inni a quel monumento, che esso non è merito esclusivo della nazione, che lo costrusse, ma che nell'interno della chiesa vi ha gran differenza d'architettura nelle diverse parti; che il coro, e le due ale formanti la croce latina sono belli e buoni avanzi delle costruzioni dei tempi di Carlomagno o di qualche secolo dopo, ossia dell'epoca dei comacìni, e l'opera anteriore molto influì su quella posteriore. Gli italiani non possono

scorgere in quel tempio tutte le bellezze, che altri vi ammirano. L'esterno è di un *grès* rosso, color vino; l'interno di una pietra color *molera:* vi è nulla di attraente e di gradevole. Delle tre navate, le due laterali hanno vôlte bassissime con finestroni grandi ma poco elevati; quella di mezzo s'innalza e grandeggia, ma posa su piloni nani e schiacciati, e fra i piloni e le vôlte scorre una specie di galleria da cima a fondo, ma strettissima, aperta al di dentro, chiusa al di fuori da vetrine colorate, che si sporgono sulle due navate laterali. Non v'è tiburio, non retrocoro; per due gradinate si sale all'altare maggiore, e per altre due, quasi parallele e più anguste, si scende a due piccole cripte o nicchie, una separata dall'altra, senza nessuna destinazione e senza ornamenti: i due bracci laterali non sono che due cappelle, antiche reliquie di Carlomagno e dei comacìni. Le sculture al di dentro e al di fuori del tempio, sia in figura, sia in fregi, mancano di anima, di buon gusto e di un pregio qualsiasi. Sicchè non è falso, almeno così pare il giudizio; che ivi siavi molta matematica e molta meccanica, ma estetica poca; siavi più scienza che non arte (10).

Intanto apparisce anche dalle cose da noi dette che i comacìni percorsero in lungo e in largo non solo il mezzodì e il settentrione della Francia, ma la Svizzera e la Germania, le regioni specialmente ove fluiscono le immense onde del cerulo Reno, *immensi vada cerula Rheni,* ai tempi dei Carolingi e degli Ottoni non solo, ma anche in quelli meno remoti degli Svevi. Un vivente dotto tedesco (11), dopo avere affermato, sebbene senza prove, che i monaci disegnavano e dirigevano le costruzioni sacre di quell'epoca, soggiunge: « Colonie di operaj, inviati per la maggior parte dalla Lombardia e da qualche altro luogo ove si erigevano delle chiese, accompagnavano i religiosi, direttori dei lavori, i cui capi spirituali e temporali raccoglievano soli la gloria, fino a che l'architettura ogivale non sorse sul cadere del secolo XII e XIII.... Quelle co-

lonie si spinsero anche al di là del Reno, sull'Elba, sull'Oder, sulla Vistola, e penetrarono fin nelle selve e nelle lande della Sarmazia e della Scizia.... » di che noi parleremo in altro luogo.

6. — Bisogna dire che per spingere i maestri nostri a così lunghi e disastrosi viaggi, e a lavori così difficili e grandiosi, molte e forti cause dovettero aver concorso, e dato ajuto. Prima, era l'ingegno innato e il carattere intraprendente dei comacìni; s'aggiunga l'amor del lucro, e il desiderio in molti di formarsi una posizione agiata per la vecchiaja. Nè meno fortemente agiva sulla anima loro l'influsso di quelle misteriose e quasi sacre associazioni, che li univano in un pensiero e sentimento, e stringevano in saldo fascio con tradizioni e statuti speciali occulti, laonde si ebbero il merito di avere, girando e rigirando strette relazioni con maestranze di arti in ogni luogo, e impiantata e diffusa quella associazione universale, che si elevò a potenza nell'ordine filantropico nel medio evo, e divenne politica, prima fuor d'Italia, poi in casa nostra nella seconda metà del passato secolo. Fu questa la massoneria o framassoneria, che da principio mostrossi tranquilla, ordinata, cristiana, rivolta al bene materiale e spirituale dei socî, all'incremento delle arti, alla communicazione secreta dei precetti specialmente dell'edificare, e al soccorso vicendevole nei bisogni della vita e in quelli dell'intelletto.

7. — La Massoneria ebbe una sua storia; e siccome in essa entrano e figurano i *Magistri Comacìni,* così di essa faremo l'epilogo in poche pagine. Non ripeteremo le cose fantastiche messe fuori da taluni scrittori francesi, tedeschi, inglesi, e anche da qualcuno italiano, i quali si sforzarono di raccogliere tradizioni e leggende, fatti sparsi e argomenti di induzione per combinare e congegnare, mediante conghietture e ipotesi, un gruppo qualsiasi di monadi massoniche pensanti e operanti, anteriore di più secoli al 1400, quando presso a poco incomincia la storia vera.

Vi fu chi sul serio volle interpretare e dedurre la genesi della Framassoneria dalla costruzione dell' Arca di Noè e dalla fabbrica del Tempio di Salomone. Gli artefici di Hiram, re di Fenicia, mescolati con quelli di Salomone della Giudea avrebbero, secondo taluno, mentre attendevano a innalzare il grande delubro del culto Ebraico, costituita la prima associazione massonica, che sarebbesi estesa nell' Asia minore, diffusa nella Grecia, e sarebbe passata a Roma colle moltitudini di Asiatici e di Ebrei colà tratti in servitù, e condannati a lavorare nelle immense costruzioni del Colosseo, del Pantheon, del palazzo di Nerone, delle Terme di Tito e di Caracalla. Tuttavia di associazioni massoniche, nel senso moderno della parola, non vi ha nessuna traccia negli scritti e commentarî Biblici, in Filone e Giuseppe Ebreo, nelle storie dei Greci e dei Latini. Si è fatto cenno precedentemente delle *eterie greche* e dei *collegi* o *sodalizî romani,* che vissero ai tempi della Roma imperiale. Può darsi che siano state quelle le scaturigini delle maestranze e corporazioni del Medio Evo, trasformandosi e cristianizzandosi, e che abbiano contribuito alla formazione della massoneria apparsa in età di molto posteriore; ma nulla è certo.

8. — Le parole *Framassoneria* e *Fratellanza massonica, Framassoni* e *Franchi Muratori, Loggie massoniche* e *Statuti massonici,* non si sa nè quando, nè dove siano spuntate e germogliate. Il Du Cange, ricercatore accuratissimo dei vocaboli della media e infima latinità (12), non riporta nessuna voce adoprata a indicare un' associazione o maestranza di operaj addetti a lavori di costruzione. Il Findel, nella sua Storia della Framassoneria, cita il Wiatt Papworth, il quale direbbe di aver trovato un documento del 1212, nel quale sono le parole, *sculptores lapidum liberorum* poste a canto a quella di *cœmentarî,* che è la più antica e usitata nel senso di muratore (13); e parimenti di aver rinvenuto, in altro documento del 1396, la frase, *latomos vocatos fremaceons* —

scultori chiamati framassoni, e nei ruoli della fabbrica di Exeter, di Kent e di Devonshire la parola *Freimur,* e perfino, in chiara lingua italiana, *liberi muratori.*

Non mancano gli scrittori, che, abbandonato ogni pensiero del mondo antico, incominciano la storia della framassoneria dal medio evo, e le dà ciascuno la culla nella patria sua. Quindi è che taluni inglesi la fanno nascere nella Britannia all'età di Sant'Albano, e del re Athelsam verso il 900, e anche un secolo prima, per opera del filosofo Alcuino, l'amico di Carlomagno; mentre qualche scozzese la dice originata posteriormente nella Caledonia colla fondazione di Kilwing nel 1140. Parecchi tedeschi vorrebbero la società massonica costituita durante la fabbrica della cattedrale di Magdeburgo verso il 1211. Il Findel, resuscitando cotesta tradizione, dice non essere essa punto verosimile. Persiste tuttavia nella Germania la voce, quantunque non avvalorata da documenti, che una associazione di scarpellini siavi esistita fin da quando si costruivano le cattedrali di Spira, Bamberga ed altre; che lo scolastico Alberto Magno, nato nel 1205 in Svevia, allievo dell'Università di Padova, entrato poi nell'ordine dei Domenicani, maestro a Hidelstein, Colonia, Ratisbona, letterato, teologo, fisico, matematico e mago, che visse sino al 1380, abbia fatto disegni di chiese, quello fra gli altri del duomo di Colonia. Di lui si disse e si scrisse, che per tradurre in atto i suoi pensieri, abbia formata una grande associazione di artefici, cui legò con speciale statuti, e fece ottenere singolari privilegi. Per il numero prevalente degli operaj che la componevano ed erano i muratori, l'associazione avrebbe preso il nome di framassoneria, ovvero di liberi muratori.

Questo in succinto è quanto può rilevarsi dagli scrittori della massoneria, i quali incominciarono a trattare di essa non prima del passato secolo. Hanno importanza per il tempo, ma danno scarsa luce per la cognizione della vita massonica un po' antica, Anderson, che nel 1723 pub-

blicava il libro delle *Costruzioni della Grande Loggia d'Inghilterra;* Jonaust autore di una *Storia del Grande Oriente* apparsa nel 1717; l'Abbate Perran, che nel 1742 regalava ai curiosi i *Segreti dei Franchi Muratori;* Bode, Vogel, Harder, Lessing ed altri, che verso il 1770 mandarono fuori in Germania una sequela di libri, alcuni dei quali, come i *Misteri Eleusini,* e l'*Ernst und Falch,* sono sparsi di molta erudizione e di fiori di stile. In Francia l'abbate Grandidier, l'autore della storia del duomo di Strasburgo, sollevò gran rumore con una lettera ad una signora anonima in data del 24 novembre 1778 colla quale prometteva grandi rivelazioni intorno alla massoneria, e suscitò la curiosità di molti. « Ho fra le mani, ei scriveva a Madama di...., pezzi autentici, veri atti, che datano da più di tre secoli, i quali dimostrano come questa società cotanto vantata dei Franchi Muratori, non è che un'imitazione servile di un'antica e utile confraternita di veri Muratori, la cui sede fu, in altro tempo, Strasburgo (14). » Il Grandidier non mai rese noti questi decantati documenti.

9. — I vecchi e i nuovi studî ci apprendono, che i documenti più antichi relativi alla massoneria risalgono nell'Inghilterra al 1370 e al 1409; in Germania al 1459 e al 1462. In Inghilterra, al principio del 1400, era cresciuta, e s'era fatta così numerosa la società dei framassoni, che nel 1425, un atto del Parlamento vietò ai framassoni di tenere adunanze. Nella Germania le società massoniche, non si conosce bene con quali riti e statuti, si erano moltiplicate, durante i grandiosi lavori di talune chiese, come Colonia e Strasburgo, ed avevano acquistata molta rinomanza e ottenuto privilegi. Quelle associazioni parziali, i cui membri, dovevano spesso mutar sede, pensarono di unirsi in una grande associazione per la mutua difesa e il mutuo soccorso. Di qui il divisamento di riunire le squadre diffuse e disperse in molti territorî, in una sola grande associazione, e di sottoporre le singole squadre

ciascheduna ad un capo nel luogo di loro dimora, e tutti i singoli capi a un capo supremo residente nella sede centrale. La città di Strasburgo venne prescelta a residenza del capo supremo; e a presidente della associazione universale fu nominato il maestro architetto *pro tempore* di quella insigne Cattedrale. Quando ciò avvenne, Giovanni Hultz, l'ultimo architetto della gran Torre di Strasburgo, era morto; e Jodocco Dotzinger di Worms, che gli successe nel 1449 nel dirigere i lavori ancora da farsi, rannodò nel 1452 in un sol corpo tutti i maestri muratori della Germania; diede loro delle istruzioni e delle regole, e communicò certe parole d'ordine e certi segni occulti con i quali potevano fra loro riconoscersi. Furono eletti i rappresentanti delle logge particolari, che si ragunarono il 25 aprile 1459 a Ratisbona, ove vennero discussi e votati i primi statuti. In forza dell'atto di fratellanza colà formulato e approvato, Jodocco Dotzinger e i di lui successori nella cattedrale di Strasburgo furono dichiarati presidenti nati, unici e perpetui, della confraternita generale dei liberi muratori di Germania. Seguirono due altre assemblee delle logge, tenutesi in Spira, la prima il 9 aprile 1464, la seconda il 23 aprile 1469. Vi si confermarono le costituzioni della confraternita, e si stabilì che in ciascun anno s'adunerebbe un Capitolo provinciale nei varî distretti. Giovanni Hammerer, che viveva nel 1486, e Giacomo di Landshutt, che morì nel 1495, sostituirono l'uno dopo l'altro Judocco Dotzinger nell'ufficio d'architetto della cattedrale di Strasburgo, e in quello di gran maestro dei liberi muratori di Germania. Corrado Wogt, loro successore, ottenne dall'imperatore Massimiliano I la conferma della instituzione e degli ordini della logge: il relativo diploma è datato il 3 ottobre 1498 da Strasburgo. Anche Carlo V, e l'imperatore Ferdinando I nel 1563 e i loro successori rinnovarono cotesti privilegi in diverse riprese. La società così costituita, e composta di maestri, di camerati e di allievi era soggetta ad una giurisdizione tutt'affatto spe-

ciale, e faceva capo a Strasburgo, ove era un tribunale nella Loggia centrale, che giudicava senza beneficio di appello tutte le cause, che le erano deferite, secondo le regole e gli statuti della Confraternita. Questi statuti vennero riformati, stampati e pubblicati nel 1563 (15): Strasburgo cessò di essere il centro dell'unione, quando nel 1682 fu aggregata alla Francia.

Di tal modo crebbe e si trasse innanzi la massoneria in Germania; fu società aperta e retta da leggi, riconosciuta dai governi. Presso a poco continuò nella maniera stessa la massoneria in Inghilterra e nella Francia. Fu nella seconda metà del secolo passato e nella prima di questo, che le logge incominciarono a racchiudersi, a divenire occulte, ad assumere riti, e a formare statuti nuovi: la massoneria divenne a grado a grado una società ora politica, ora religiosa, ora di mutua assistenza, secondo i tempi, le condizioni delle società civili e degli Stati; e come tale si allargò in quasi tutta l'Europa e nell'America. Ma cambiata e ricambiata in cento guise, non più ricordò, tranne in alcuni emblemi, la cazzuola, il martello, la squadra; nè più mantenne il suo fine originario, quello del lavoro nelle costruzioni, e dell'esercizio delle belle arti. Essendosi tanto radicalmente immutata, e mostrando tendenze a cangiamenti politici e religiosi, la Massoneria fu proscritta nel 1727 in Francia e nell'Olanda, nel 1738 nella Fiandra e nella Svezia: la condannarono Clemente XII colla bolla *In eminenti* del 28 aprile 1738; Benedetto XIV nel 1751, Pio VII nel 1814, Leone XII nel 1825. Ciò che sia ora la framassoneria, e quanto abbia variato da quella del medio evo, e dall'inizio dell'evo moderno, ognuno lo sa, lo sente, lo vede.

Quale poi sia stata l'azione esercitata dalla massoneria nello svolgimento e nel progresso delle Belle Arti, non è facile, che anzi è molto difficile definire. Dopo la sua costituzione alla fine del 1400 e al principio del 1500, non si conoscono opere intraprese e condotte con unità di ve-

dute e con associazione di forze da coteste confraternite. Esse si atteggiano sulle prime a Società di mutuo soccorso; presto attirano a sè e si assimilano maestranze di altre arti e mestieri; poi accolgono letterati, scienziati, uomini di toga e di corte, che le amministrano e le dirigono; più tardi divengono convegni politicanti di progressisti e di cospiratori patriotti; infine da essa viene quasi esclusa la classe operaja, e vi rimane e vi domina il ceto medio, ossia la borghesia, ora aristocratica, ora democratica, secondo i luoghi e le circostanze.

Parrebbe invece che alle antiche società o maestranze di muratori, di scarpellini, di artefici di diverso nome, ma tutti occupati nelle pubbliche e private costruzioni, si debba lo studio o l'invenzione di nuove forme nell'arte, di nuovi metodi nelle edificazioni, e la creazione di monumenti e di ornamenti, che destano sempre stupore, e reverenza. Se nonchè difettano o mancano del tutto i documenti per comprovare l'influenza sull'arte attribuita da parecchi ai framassoni. Il Ramèe, citato più volte, dice (16): « La questione dell'introduzione dell'Ogiva nell'architettura del XII secolo, della influenza in questa stessa architettura, è nuova e molto ancora oscura. Devesi ricercare l'origine e il procedimento dei liberi costruttori, dei framassoni, degli artisti e architetti laici verso la fine dell'XI e del XII secolo. » Il Vitet sostiene che l'invenzione e l'applicazione dell'Ogiva è dovuta ai framassoni.

Il nostro Selvatico, non facile a trascorrere nella parola e nei giudizî, come fanno taluni scrittori stranieri, così scrive (17): « Alcuni scrittori d'arte, troppo innamorati del nuovo misto al maraviglioso, e di tutto quello che dà sembianza di mistero, pretesero che una causa ben più potente giovasse a dare per tutto uniformità allo stile sacro di questo periodo. Tale causa sarebbe l'istituzione sorta in quel turno delle fraglie dei *Liberi Muratori*. Costesti fantastici eruditi dicono che questi Liberi Muratori erano una grande corporazione congregatasi per approvare

i modi di costruzione e mantenerli fra loro come un segreto; perciò inventarono segni di accordo e una iniziativa simbolica. Hope attribuisce loro il primo concetto dello stile lombardo, e crede che i *maestri di Como* fossero il nocciolo di questa grande *Fratalea.* »

10. — Noi, a vero dire, se non ci inganniamo grandemente, non sappiamo scorgere nel corso intero dell'età medioevale, e anche dopo, altra unione o associazione compatta, permanente, feconda di opere d'arte derivate in parte dalla scuola antica, in parte da invenzioni e applicazioni affatto nuove, se non quella dimenticata o spregiata da molti, riconosciuta da pochi, dei *Maestri* o *Fratelli Comacìni.*

Epiloghiamo quanto sull'argomento abbiamo detto, e facciamo qualche breve considerazione.

Nel 643 esce l'Editto di Re Rotari intorno *ai maestri Comacìni e ai loro Colleganti,* nel quale si fa chiaro cenno di una società di muratori, derivanti, giusta il nome, dal territorio di Como, addetti all'arte edilizia; nel 713 o presso a poco esce altro *Editto* di re Liutprando nella cui appendice vi è il famoso *Memoratorio,* ove parlasi delle opere, delle tariffe, perfino dello stile romano e gallico di questa società di *Maestri Comacìni.* Non ci apparisce una vera unione di artefici e operaj applicati all'edilizia, che, con parola usata nelle età posteriori, potrebbe dirsi di massoni o framassoni?

Sono indeterminate ma certe le notizie di emigrazione di maestri comacìni all'età di Carlomagno e sotto i di lui successori: e certe e determinate quelle di altro esodo di comacìni verso il 1000 dietro la scorta e sulle orme di S. Guglielmo del lago di Orta, che propagò uno stile, che ebbe il nome di lombardo, che si modificò, si trasformò, e fu chiamato dove gotico, dove normanno, dove con altri nomi. Le parole o meglio i termini tecnici derivanti dagli articoli del Memoratorio, usati nelle cronache della Gallia, dopo l'andata colà di S. Guglielmo, è la

prova la più persuasiva delle escursioni dei Comacìni in que'paesi con le loro regole, i loro statuti, i loro metodi, e il linguaggio della loro professione.

Ci accadde di vedere un documento anteriore al Mille nel quale contiensi una parola, che fa spuntar l'idea di massoneria ed è di tale conio, che forse non si trova più anticamente usata.

Nell' opera *Historiæ Patriæ Monumenta* è riportato un atto notarile (18), fatto a Gravedona sul lago di Como, con il quale un tale *Petelpertus de Graveduna* vende a certo Alloni dello stesso luogo di Clure, *Alloni de eodem loco Clure,* alcuni beni stabili, che appartengono, si dice, a una *Casa maconica: « vendo.... mea portio de accessa tam in monte quam in planis, tam de poria quam et de solivo, qui pertinet de casa Maconica.* » Il latino è barbaro, le parole *poria* e *de solivo* non si comprendono, se pure *poria* non vi stia per *borea,* cioè a settentrione, e *de solivo* non significhi a *mezzogiorno.* Ma la parola *maconica* o *maçonica,* o *massonica* è nuova per que'tempi, e potrebbe essere interpretata nel senso di casa fatta in muratura, dove le case vicine erano forse costrutte in legno, o nel senso di casa di muratori o di unione di massoni. La data è del novembre del 918.

Una notizia curiosa e interessante, se vera, ci viene data negli scritti di Matteo Paris, monaco inglese (19), il quale racconta che nel secolo XIII Ivo di Narbona venne da Francia in Italia, e fu accolto a Como, a Milano, a Cremona « sempre in luogo segregato, con scambio di segni degli uni agli altri. » A Como, Milano, Cremona erano in quei tempi in gran numero i maestri Comacìni.

Progredendo innanzi, ma sempre avvolgendoci nel bujo del medio evo rileviamo dalle cronache il nome di *Laborerium* adoperato avanti il 1200 in Parma, e nella prima metà dello stesso secolo in Modena: nella prima città era un' accolta di maestri comacìni sotto Benedetto da Antelamo, nella seconda un' altra accolta sotto Arrigo

e altri maestri da Campione. Il *Laborerium* comprendeva una *Loggia* e una *Scuola:* queste due spiccano in autentici documenti della fabbrica del duomo di Orvieto.

Orbene quanti e quanti anni corsero da allora, prima che in Francia, in Germania e in Inghilterra si riscontrino tali parole o le loro equivalenti, adoperate a indicare unioni di maestri e di operaj del medesimo territorio, occupati in uno stesso luogo, in una stessa opera, nella stessa arte! Le logge di Strasburgo e di altre città germaniche si mostrano due o tre secoli dopo; non prima (20).

La unione o massoneria dei comacìni fa capolino anche in Lucca ove soggiornavano essi innanzi al mille, e nel 1332 ottenevano dei privilegi. Il pensiero massonico trapela e si fa notare nei simboli ed emblemi, dei quali si è parlato, e che veggonsi nelle sculture ond' è adorna l' arca di S. Agostino in Pavia, opera del 1370. Puossi poi scorgere, ben appuntando gli occhi, qualche manifestazione e movimento, quindi la vita dell' associazione massonica nella fabbrica del duomo di Milano, ch' era pressochè tutta nelle mani di maestri comacìni e specialmente dei Campionesi. Negli atti del duomo si parla del modello del tempio fatto dal Garnodia che volevasi e fu esposto in un locale dell' Arcivescovo, affinchè potesse essere da tutti veduto e giudicato. Negli atti è trascritto l' invito, in data del 3 febbrajo 1382, ad osservare ed esaminare quel modello: ebbene esso è dagli amministratori rivolto ai *Fratelli,* agli Ingegneri e agli altri informati dei lavori « *Fiat invitamentum de Fratribus.* » Chi potevano essere que' *fratelli,* se non coloro, i quali appartenevano alla fratellanza o associazione artigiana ossia massonica, ed erano *informati dei lavorerî?* Sono curiosissime poi alcune parole, che si incontrano in un verbale del 21 febbrajo 1400, che nessuno, a quanto io sappia, si provò a ben chiarire. Erasi manifestato allora, come più innanzi indicheremo, un profondo dissenso fra il parigino Mignotto e gli ingegneri

nostri circa la solidità delle fondamenta, l'ordine dei lavori e il metodo per condurli innanzi. Essendo capitati a Milano, mentre ferveva la disputa, tre ingegneri francesi, *francisci,* avviati a Roma, Simoneto Nigro, Giovanni Sinomerio e Mermeto di Savoja, furono, dietro istanza del Mignotto, invitati a riguardare le opere del duomo, e a pronunciare intorno ad esse e agli insorti dissidî il loro parere. Nel verbale nel quale sono riassunte le idee dei tre ingegneri, si leggono le seguenti parole: *Nos inzignerii et operarii massonerie;* « noi ingegneri e operaj della massoneria; » e più innanzi: *Nobis videtur quod si habeant unum bonum Magistrum operarium massoneriæ, qui faciat cambiare,* ecc. « a noi pare che se havvi un buon Maestro della massoneria, il quale faccia cambiare ecc. » Dunque una massoneria esisteva entro la fabbrica del duomo: i tre ingegneri francesi consigliavano di scegliere da essa un buon maestro, che sapesse eseguir bene certe opere indicate.

Non più ci avvenne, proseguendo la lettura degli atti del duomo, di ritrovare la parola *massoneria,* o un accenno ad essa. Ma in quella fabbrica continuarono ad esisistere, ordinate e numerose, alcune associazioni, fra le altre quella degli scarpellini. Viene annotato, sotto la data del 3 dicembre 1515, che gli amministratori della fabbrica « acconsentirono alla richiesta del Maestro Nicola Marzola di incaricarlo di compiere l'opera che si faceva da maestro Andrea Candiano, ora assente, e di ammetterlo quale altro dei soci « della gran compagnia degli scarpellini della fabbrica. »

Troveremo più innanzi i sepolcri dei fratelli Comacìni — *fratres Comaceni* -- nelle Marche; le loro cappelle negli Abruzzi; le loro unioni nella chiesa dei *SS. Quattro Coronati,* ricordati sull'Arca di S. Agostino a Pavia, in Roma.

Qui facciamo punto, e lasciamo ad altri di addentrarsi di più in un argomento, che rimase sempre nell'oscuro,

e fu oggetto di molto amore e molte ire. A noi piace avere rilevato l'opera grandiosa e gloriosa per ogni parte d'Italia, e nelle valli del Rodano e del Reno, degli intelligenti quanto modesti maestri comacìni, nei tempi del primissimo albore artistico e civile in Italia e fuori. Siamo ricorsi qua e colà a qualche induzione e quasi supposizione; ma non crediamo essere usciti dai serî ragionamenti. Ci allieta altresì l'avere potuto indicare se non le regole e gli statuti tenuti o rimasti occulti delle unioni dei nostri maestri, almeno alcune forme esteriori e certe, quali la *Loggia,* la *Schola,* il *Laborerium.* In cotesti luoghi raccoglievasi la vita, si agitava il pensiero, raffinavasi l'azione della fratellanza, della mutua assistenza, dell'arte multiforme. Quanti begli esempî e quanti bei lavori diedero i nostri Maestri per il corso quasi di un millennio, dal 600 a 1500, nella penisola italica e fuori di essa! Qual altro paese nelle età antiche e nuove fece mai tanto?

Ma seguiamoli nella loro epica odissea: non siamo ancora a metà del cammino.

NOTE

(1) H. Pigeonneau: *Les grandes epoques du Commerce de la France*, I partie.

(2) *Il medio Evo in Val di Susa.*

(3) *Der Grossmünster in Zurich*, Erster Band.

(4) *Beitrage zur Geschichte des Basler Münster*, ecc., fon E. La Roche, III, Basel, 1885.

(5) *Come sopra.*

(6) *Die Rheinlande von Leo Woerl.*

(7) *Idem.*

(8) *Argentinæ ecclesia pontificalis*, ecc., In Germania, Cap. 9.

(9) *Mediolanum*, pag. 177.

(10) *Come sopra.*

(11) *La Cattedrale de Strasbourg* par Fred. Pitou.

(12) Il Du Cange, nel suo *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, tratta del vocabolo *Loggia, Logia, Lobbia, Lobia* usato nel senso di abitazione, e specialmente di portico, dove si passeggia, e si tiene discorso, *logos*. Un nome simile usarono i Greci a indicare un vasto pulpito dove si recitavano le commedie. Gli Italiani intesero sempre con il vocabolo *Loggia* un porticato coperto per passaggio, lavoro o conversazione.

(13) Nel *Glossarium* del Du Cange sono registrate le parole *Machoneria, Maczo, Mazom, Massoneria, Massonarius, Massonus* ricavate da scritti del 1200 e 1300, e adoperate a indicare la qualità, l'arte e le opere dei muratori o *structores*, e degli scarpellini o *lathomi.*

(14) *Lettre de M. l'Abbè Grandidier a Madame de.... sur l'origine des Francs-Maçons.*

(15) Grandidier: *ibidem.*

(16) pag. 212.

(17) pag. 87.

(18) Torino, 1873, pag. 826, num. 478.

(19) *Matthei Paris, Monachi Albanensis, Angli, Opera:* « *semper in recessu accipiens ab aliis ad alios inter signa.* »

(20) Non si trova nel *Du Cange* la parola *Laborerium* col significato di luogo dove sono raccolti molti artefici ed operaj per lavori in comune. In questo senso trovasi usata in Italia dopo il mille e propriamente nelle fabbriche condotte dei maestri Comacìni.

CAPITOLO XI

L'ARTE GOTICA IN ITALIA, E L'USO FATTONE DAI MAESTRI DI COMO

1. — Avanti di entrare a parlare delle opere cresciute in Italia secondo lo stile Gotico, che vi si incominciò a diffondere, come se n'è fatto qualche cenno, nel 1300 e anche prima: conviene significare che intendasi per Arte Gotica; quali i suoi pregi e i suoi difetti; in qual modo sia avvenuto il passaggio del sistema lombardo ossia romano-bizantino a quello ogivale o archi-acuto; e come e quanto abbiano avuto parte in questa trasformazione i Maestri di Como, che del lombardo stile erano stati quasi i padri e i custodi.

2. — Per dare un'idea delle caratteristiche dell'architettura gotica ci varremo dello stesso autore, del quale ci siamo valsi per l'architettura lombarda.

« Il Gotico, scrive il conte Mella (1), al pari e forse più di qualunque stile ha teorie e regole proprie anche per ogni minimo suo dettaglio. Queste regole per lunga età ignorate formavano il misterioso segreto delle antiche *cor-*

porazioni o *maestranze* dei *liberi* o *franchi* muratori, così chiamati appunto dalle franchigie e privative che loro venivano accordate per fabbricare.

» Al più antico degli ordini claustrali, a quello cioè di S. Benedetto, cotanto benemerito della letteratura, delle scienze ed arti, è dovuta l'istituzione di queste primitive consorterie o maestranze artistiche ed artigiane; le quali poi come avviene delle istituzioni umane, deviando dal nobile loro scopo, trasandarono l'arte per occuparsi di politica, ritenendo, in contemplazione di quello, varie delle antiche forme, e per primo il titolo di *maçonnerie.* »

Prosegue: « Gotico fu chiamato quello stile d'architettura, il quale succedendo all'architettura così detta *bizantina,* principiò sul finire del secolo XII, fiorì nel XIII e nel XIV, e quindi decadendo si protrasse fin oltre il secolo XV. La sua dominazione può considerarsi distinta in tre epoche, o periodi; e chiamarsi *periodo primitivo* quello del suo nascere fino al secolo XIII; *classico* quello del secolo XIII e XIV; e finalmente *periodo di decadenza* quello oltre il secolo XIV.

» Questo stile ebbe varie denominazioni aggiunte di *gotico-sassone, gotico-normanno,* ecc., a designare le varie modificazioni cui egli soggiacque nelle diverse epoche, e sotto quei diversi dominatori. Alle già mentovate consorterie dei *liberi* o *franchi muratori* devesi il grande incremento, che prese questo stile architettonico, e l'essersi egli cotanto sparso in Europa, e l'avervi sfoggiato cotanta magnificenza.... Non havvi stile architettonico, in cui siasi cotanto studiata la geometria e la natura, quanto nel gotico, trascegliendo da entrambe quanto era più atto a servire di simbolo, ossia di espressione materiale delle credenze religiose delle ferventi epoche del Cristianesimo, nelle quali questo fiorì. Lo studio assiduo di quelle, sempre unito a queste, traspare costantemente anche nei più minuti dettagli di gotico stile.

» Fra tutte le figure geometriche, il triangolo, il qua-

drato ed il circolo ne sono, si può dire, le chiavi, tanto essi vi sono costantemente ripetuti. Dal triangolo e dal quadrato si dedussero moltissime combinazioni poligone, fra le quali più praticamente e sistematicamente usata è quella dell'ottagono formato dalla sovraposizione di due quadrati, uno diagonalmente all'altro.

» L'uso di questo poligono, che chiamavasi *fondamentale,* e che serviva di base a ricavarne concetti di composizione e di membratura, formava un deciso *metodo,* lo sviluppo immenso del quale può vedersi quasi in ogni figura di questi elementi.

» È curioso che questo metodo nel Medio Evo chiamavasi *sistema albertino,* e si hanno non spregevoli induzioni, che ne farebbero attribuire l'invenzione al famoso Alberto Magno, quando egli, nella prima metà del XII secolo, insegnava in Colonia....

» Fra le sagome semplici le più usate nel Gotico sono il *toro,* il *cavetto* o *guscia, l'astragolo* o *bastoncino.* »

3. — Questa architettura ebbe nel passato forti contradditori e schernitori in Italia, dei quali può dirsi sia stato organo il Vasari, che scatenossi contro l'arte gotica, ossia, come egli scrisse (2), « quella specie di lavori che si chiamano tedeschi, e che dagli eccellenti sono fuggiti come mostruosi e barbari, perchè dimenticano ogni cosa d'ordine, e piuttosto confusione o disordine si possono chiamare.... e hanno ammorbato il mondo e sono una maledizione di fabbriche difformi da ogni bellezza, e meritano che non se ne favelli altro. » Il giudizio del Vasari fu falso ed eccessivo, imperocchè lo stesso Leon Battista Alberti, cui si dà lode di sapiente restauratore dello stile greco-romano, parlò favorevolmente di quello archi-acuto, e scriveva ne' suoi precetti (3) « che le aperture delle finestre nei templi devono essere modiche, e collocate in alto, affinchè nulla si possa vedere tranne il cielo; l'orrore che viene eccitato dalle ombre, per sua natura accresce negli animi la venerazione. »

Questo è l'effetto conseguito dalle costruzioni nello stile lombardo, e non meno nel gotico. Raffaello Sanzio in una sua lettera a Leone X disse doversi riguardare il gotico come « genere affatto diverso che ha i suoi pregi e i suoi particolari precetti; » e Pellegrino Pellegrini che nelle sue fabbriche soppresse qualsiasi traccia di gotica architettura, scrisse nettamente che « i precetti di quella architettura sono più ragionevoli che altri non pensa. »

4. — Al giorno d'oggi si sono esaminate, studiate, e sottoposte a rigorosi calcoli quegli edificî contro i quali erano state lanciate parole di odio e vitupero, e si trovò che essi erano il prodotto di esatti computi geometrici, di cognizioni profonde delle regole della statica e dell'estetica. Non mancarono nel medio evo i trattati e le regole sul modo di edificare: era nelle mani di molti il *Liber constructionum Alberti in Germania,* scritto non si sa da chi verso il principio del 1200. Intorno a questo argomento scrisse, non è molto, il dotto Padre Marchese le seguenti parole (4): « L'età presente, in luogo di spregiare l'architettura germanica, si pose a studiarla con grande amore, cercandone l'origine remota, seguitandone lo svolgimento progressivo e svariato, e chiedendo alla geometria, alla storia e alla liturgia della chiesa cattolica la rivelazione di quel segreto, ch'essa parea sì gelosamente custodire. Finalmente, mercè le dotte ricerche.... il velo misterioso che la ricopriva fu tolto, e con istupore di tutti si venne a conoscere, che quelle sontuose e venerande basiliche, consacrate dal culto di tanti secoli, e così atte a destar nell'animo religiosi pensieri, in luogo di essere l'opera dell'ignoranza e del capriccio, erano invece il risultamento di un vasto sistema scientifico, mirabile per la sua semplicità, unità e armonia; che tutto ivi era calcolato, l'insieme e le parti, le grandi linee geometriche, e i più piccoli fregi e ornamenti, e non ostante le sue pressochè infinite trasformazioni, uno però era sempre il concetto, uno il tipo, e diresti perfino quasi una la mano che aveva architettati quegli stupendi edifizî. »

5. — Ma se i nuovi sistemi gotici o germanici, o comunque si vogliano chiamare, urtarono coloro, che delle regolari, euritmiche e decorose edificazioni greche e romane erano ammiratori e difensori: non v'ha dubbio che le popolazioni, uscite appena dalle barbarie e dalla servitù, si sentivano trascinate verso la nuova architettura, quale almeno si formò in Italia, vestita di immagini non mai prima vedute, graziose, agili, fortemente commovitrici della immaginazione e del sentimento. L'architettura lombarda, non si può negare, si imponeva anch'essa colle sue muraglie massiccie, colle sue vôlte cupe, colle arcate schiacciate, con i finestroni alti e strettissimi, con caratteri ed emblemi oscuri e misteriosi; ma anzi che sollevare il guardo e la mente alle contemplazioni sublimi del cielo, riempito da una divinità onnipotente e misericordiosa, anzi che raccogliere l'anima nella quiete di una pietà estatica e quasi voluttuosa, infondeva i dubbi del presente e i terrori dell'avvenire; invitava nel suo gremio i fedeli a pregare, ma accoglieva anche i cittadini a trattar tumultuosamente i loro affari, e a giurare sangue, e vendetta dei nemici appiè degli altari.

Più dolcemente e più quietamente operava sugli animi l'architettura gotica introdotta in italia al sorgere delle libertà municipali e degli statuti cittadini, quando un po' di ordine rimettevasi nelle classi sociali, e alcuni diritti comuni erano riconosciuti. Allora le popolazioni rendevansi mansuete o meno feroci; i fiori della letteratura incominciavano a esalare i primi olezzi; i trovatori si provavano ad accompagnare gentili canzoni al tocco del liuto e della mandola, e venivano in voga le corti d'amore e i sacri pellegrinaggi. L'età barbara non erasi spenta, ma le tenebre dell'ignoranza erano meno fitte, i delitti meno atroci e numerosi. Il misticismo religioso seguitava a occupare gli spiriti, ma aveva rimesso delle sue paure; continuavano le processioni di penitenza, le privazioni corporali, le ascetiche selvatichezze; e prorompeva a quando a quando

l'allegrezza dei festini pubblici, delle mense imbandite al popolo, delle corti d'amore; scoppiavano gli urli di guerra e le armi si incrociavano, ma poi si bandivano le tregue di Dio, e si scambiavano i baci di pace.

Non lo si dimostra, ma si sente, che un'anima, la quale sia appena aperta alle ispirazioni del buono o del bello, è mossa a riverenza, ed è compresa da gaudioso stupore nel rimirare le lunghe fughe delle salienti colonne, le sublimi arcate e le fosche vôlte delle chiese gotiche, la copia e la varietà indefinita degli ornamenti, ora lisci e semplici, ora complessi e intralciati, le vetrate a colori e storiate, i trafori somiglianti a trine e a ricami, gli occhi e i rosoni, ove la luce contrasta colle tenebre; al trovarsi in una solitudine melanconica e devota, e fra onde di cantici e di suoni gravi, solenni, pacati, che infondono una tristezza quasi deliziosa, e trasportano l'anima dalla terra verso il cielo.

6. — Non è a dire quindi quanto le nuove generazioni fresche di immaginativa e sentimento, esultanti nella recente vita libera, si compiacessero dinnanzi alle eccelse e fantastiche costruzioni di un genere non mai mostratosi alla luce; e come le città divenute indipendenti e doviziose anelassero di possederne qualcuna entro le loro mura.

Crebbe il gusto e si dilatò quasi la moda dell'arte gotica con campanili, torri, cupole, e facciate di templi e di palagi, le cui sommità salivano in alto, e le cuspidi e le croci s'avvicinavano alle nubi.

Ingegneri e architetti chiamati a disporre quelle moli aeree, si diedero a studiare e sperimentare i mezzi più acconci per equilibrare e assicurare alcuni macchinoni, la cui altezza s'accostava a quella delle Piramidi d'Egitto. La soluzione fu trovata nell'applicazione dell'arco acuto. Questo dalle regole geometriche e dalla pratica fu sperimentato il più atto a sostenere i grandi pesi, essendochè, esercitando la sua pressione dall'alto al basso, non agisce con molto sforzo sulle pareti laterali, ma estende la sua

spinta dai lati al centro, e si accomoda nel punto più centrale della serraglia. Il sistema archi-acuto provvedeva a tirar su senza pericolo le fabbriche sino ad altezze vertiginose, e in pari tempo apriva un campo vastissimo, entro il quale gli ingegni potevano sbizzarire, e sfogare le idee giovani, vivaci, lussureggianti, sebbene non ancora ben composte e discriminate, e ridondanti di strane misture di sacro e di profano, di barbarismo e classicismo. In una cronaca del Monastero di Subiaco è indicata la ragione tecnica dell'applicazione dell'arco acuto: *Curvetur arcus ut fortior fiat:* — s'incurvi l'arco acciò sia più forte. —

7. — Il conte Mella volle dare il merito degli studî e dei primi saggi dell'architettura gotica ai monaci di San Benedetto, e il padre Marchese a quelli dell'ordine di San Domenico, altri alle framassonerie, senza specificare dove e quando. Riguardo all'intervento dei massoni, già ne abbiamo ragionato in un precedente capitolo; quanto alla iniziativa o cooperazione di istituti religiosi, è questa una affermazione venuta fuori da non molti anni, che ha l'appoggio di qualche fatto particolare a Padova, a San Gallo e in qualche altro luogo, ma non è chiarita e sostenuta da nessun importante documento.

Invece a noi è dato di indicare, come se n'è fatto cenno, memorie e reliquie di costruzioni attestanti la priorità di tempo dello stile gotico in Italia per opera specialmente dei maestri comacìni. La badia di Montecassino, e il monastero di Subiaco; il Duomo di Trento e la Santa Maria Maggiore di Bergamo; il chiostro di Piona, e il palazzo della Ragione di Como, e altri edifizî segnano la scala progressiva dell'arte gotica praticata dai maestri nostri. I quali, perchè abitatori di paese contermine colla regione teutonica, dediti a viaggi e a lavori da muro e da pietra al di là delle Alpi fino dai tempi di Carlomagno e degli Ottoni, potevano benissimo aver veduto e considerato i prodotti dell'arte gotica nelle terre settentrionali, averne cavato i disegni, e importatili e applicatili in Lombardia

e in altre parti dell'Italia. I maestri dei laghi e specialmente di Campione portarono per lungo tempo, come apparisce anche dal Vasari, il nome e la qualifica di Tedeschi.

8. — Ma il sistema o stile gotico trapiantato in Italia, simile ad albero o a fiore che muti clima, variò nel suo insieme e nelle parti, depose la nordica pesantezza e ruvidezza, prese grazia e colore, e divenne quasi cosa nuova, laonde ebbe il nome di neo-gotico, o gotico riformato. Ciò apparve nel S. Francesco d'Assisi, nel duomo d'Orvieto, e nei quattro templi monumentali, ai quali ci conduce la nostra storia, e sono: il Duomo di Milano, la Certosa di Pavia, il San Giovanni di Monza, e la Cattedrale di Como. In essi l'arte gotica fece il solco più profondo, segnatamente nel duomo di Milano; e l'opera dell'intelletto e della mano impiegata in essi fu nella parte maggiore e più importante di maestri comacìni, e singolarmente di maestri campionesi. Il qual fatto, cui tendiamo a far ben bene rilevare, ci dimostra, come l'arte gotica era già entrata fin dal 1300 nel patrimonio dei maestri comacìni, i quali, giusta le osservazioni precedentemente da noi fatte, non lasciarono del tutto l'*Opus Romanum,* ma lo unirono e mescolarono con il *Gothicum,* e per altre vie raggiunsero un nuovo grande e un nuovo bello nell'architettura.

Essendo adunque state deliberate talune solenni edificazioni nel secolo XIV secondo il prevalente gusto gotico, si trovarono quasi sul luogo pronti e parati gli artefici a imprenderle con coraggio e con scienza, e a condurle ad onorato fine.

9. — Premesse queste generiche considerazioni passiamo a parlare ordinatamente dei quattro citati monumenti lombardi, che raccolgono una storia d'arte e una storia di artisti; e cominciamo dal duomo di Milano, il più grande e magnifico, che il buon popolo ambrosiano seguitò e seguita a chiamare l'ottava maraviglia del mondo. Molti scrissero della sua origine, dei primi promotori, e degli artefici principali della fabbrica: parecchie cose oscure

si son schiarite, parecchi giudizî torti si son raddrizzati, specialmente dopo la recente pubblicazione degli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano.* Anche noi entreremo in questo arringo, ma per percorrerlo a passo lesto, e coll'intento di esporre la sintetica verità dei fatti, e di mettere in rilievo alcuni punti, che valgano a far conoscere ed apprezzare, come finora non avvenne, l'intervento e il primato dei maestri comacìni in quel sublime poema artistico.

NOTE

(1) *Elementi di Architettura Gotica da Documenti antichi ritrovati in Germania.* — C. Edoardo Mella — Milano 1857.

(2) *Introduzione dell' Architettura,* Vol. I, Cap. 4.

(3) *De Re Edificatoria,* Lib. VII, Cap. 12.

(4) *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti* : Vol. I, Cap. XI.

CAPITOLO XII

INIZÎ DELLA FABBRICA DEL DUOMO DI MILANO, E PREVALENZA IN ESSA DEI MAESTRI COMACÌNI

1. — Poniamoci innanzi a questo immenso ammasso di bianchi marmi; a questa intricata selva di cuspidi, di aguglie, di pinnacoli; a questa quasi via lattea seminata di statue, statuette, colonnine, archetti, fiorami e rabeschi: intessiamo un po' di storia, facciamo qualche osservazione, commento, giudizio.

Entro l'area ove adesso sorge la Cattedrale di Milano, erano in età vetustissima due chiese, più volte distrutte e rinnovate: S. Maria Maggiore e S. Tecla, atterrate man mano che crebbe e amplificossi il nuovo Tempio. Santa Maria nel 1071 e nel 1075 soffrì grandemente per doppio incendio; fu restaurata, e aveva a' suoi lati due bei battisteri, uno pei maschi, l'altro per le femmine, e vicino un campanile, dicono le cronache, di maravigliosa bellezza, alto 245 braccia, ossia circa 145 metri. Quel campanile fu abbattuto nella distruzione di Milano nel marzo 1162.

« Era rimasto, scrive il Murena (1), il campanile della

chiesa maggiore di bellezza ammirabile e della massima altezza, quale dicesi non siasi mai veduto in Italia. Dopo pochi giorni l'Imperatore lo fece demolire, e ruinando sopra la chiesa maggiore, mandò grande parte di questa in ruina. »

La Basilica fu, dopo la pace di Costanza, riparata con oblazioni pubbliche e private; leggesi che le signore milanesi portarono a gara le loro gioje e i loro vezzi per contribuire alla spesa. Le macerie rimasero là ammonticchiate per qualche secolo, tristo ricordo della efferatezza straniera e delle discordie italiane.

Deperita nuovamente la S. Maria, prese a ripararla Azzone Visconti divenuto signore di Milano nel marzo 1330; proseguì l'opera lo zio Giovanni Visconti, arcivescovo, successogli nell'agosto 1339.

La facciata del Duomo, della quale si ha il disegno e la descrizione, era tutta ricoperta di marmi a pezzi quadrati di due colori, alternati bianco e nero: vi è chi scrisse che la chiesa contener poteva settemila persone, il che dev'essere un'esagerazione. Questa era la *jemale,* che serviva per l'inverno (2): l'altra poco distante dalla prima, detta *estiva,* era dedicata a S. Tecla.

Pare tuttavia che dei rinnovamenti e della scarsa appariscenza della loro cattedrale poco fossero soddisfatti gli abitatori di Milano, omai risorta dalle ceneri, e divenuta la città più potente e più opulenta di tutta Italia. Dopo la sua costituzione in Comune, e le agitazioni della prima Repubblica, e le lotte delle due famiglie emule dei Torriani e dei Visconti, Milano erasi accomodata sotto il dominio di questi ultimi, e incominciato aveva ad estendere il suo territorio. Sotto Matteo I, verso il 1315, signoreggiava sopra Cremona, Lodi, Bergamo, Pavia, Alessandria, Vercelli; Azzone Visconti assoggettò Piacenza e Como e qualche altra città importante; Luchino Visconti aggiunse Asti, Bobbio, Parma; e il fratello arcivescovo Giovanni fece lo splendido acquisto di Vigevano, Brescia, Genova e Bo-

logna. Dei tre nipoti di Giovanni, figli di Stefano Visconti stato escluso dalla eredità paterna, Barnabò e Galeazzo si partirono lo Stato, dopo aver spento il fratello maggiore; ma di nulla lo accrebbero, che anzi il primo perdette Bologna e altre terre; Galeazzo perdette Genova: Barnabò era truce e ignorante e di non altro quasi dilettavasi che di supplizî e di delitti, di che rimane anche oggi esecrata ricordanza nel popolo milanese, il quale rammenta pure, per antica tradizione, il carattere cupo e freddamente crudele di Galeazzo II, e la infame quaresima di torture cui sottoponeva i rei o supposti rei di stato [3].

A Galeazzo II, morto il 4 agosto 1378 in Pavia, successe Gian Galeazzo, giovane di cinque lustri, che appena settenne era stato impalmato con Isabella di Francia, ancora bambina, figlia del re Giovanni, il quale assegnò per dote alla sposa, nel 1360, il contado di *Vertus* nella Sciampagna, per lo che venne il titolo di *Conte di Vertus,* o come si disse in Italia, di *Virtu,* a Gian Galeazzo, che se l'appropriò e l'ebbe sempre caro. Isabella morì lasciando un' unica figlia, di nome Valentina, che andò sposa a Lodovico duca di Turena, onde discese Luigi XII re di Francia, che pel diritto di sangue venne poi in Italia a guerreggiare, pretendendo il dominio sul Ducato di Milano. Gian Galeazzo il 2 ottobre 1380 passò in seconde nozze colla cugina Caterina figlia dello zio Barnabò.

Egli proseguiva a condividere con costui la signoria dello Stato, ma presto pensò a liberarsene. Lo assalì nel maggio 1385 a tradimento; lo fece chiudere nel castello di Trezzo, dove morì nel dicembre dell'anno stesso, avvelenato, dice il Corio, da un piatto di fagiuoli, dei quali Barnabò era ghiottissimo.

Gian Galeazzo, fatto il colpo, percorse a cavallo, stipato da numerosa gente d'arme, le vie della città e impossessossi di tutti i luoghi muniti. Fu acclamato dal popolo, e proclamato signore della città e di tutto lo Stato dal consiglio generale di Milano, il quale seppe allora come

fino dal 1380 l'imperatore Venceslao di Germania avesse con due solenni diplomi nominato Gian Galeazzo suo *vicario generale* in Milano, e altre città di Lombardia, e dell'alta Italia, e fattolo così il più potente dei Principi italiani.

Gian Galeazzo, astutissimo e gran dissimulatore, ambizioso e intraprendente non si accontentò di tanto; volse più in alto i suoi pensieri, e associando la forza delle armi colle arti della politica, e usando ora della natura del lione, ora di quella della volpe, riescì a spodestare gli Scaligeri di Verona nel 1386; scacciò i Carraresi da Vicenza, Padova e Treviso nel 1387; e nel maggio 1395 acquistò con il suono di 100 mila fiorini d'oro dal solito imperatore Venceslao il diploma di Duca in tutto quel dominio, e così divenne primo duca di Milano, il cui Stato fu eretto in Ducato ereditario. Nè ancor sazio di tanto imperio mosse contro Perugia, Spoleto e Assisi che assoggettò nel 1400; accolse Lucca sotto la sua protezione; conquistò Bologna nel 1401; comprò Pisa dagli Appiani; ricevette Siena per volontaria dedizione; e tentava di espugnar Firenze, e forse pensava a divenir re d'Italia o di un nuovo Regno Longobardico o Italico, quando fu sovrapreso da fiero malore, e il 3 settembre 1402 moriva nel suo castello di Marignano.

In mezzo a questa sequela di Principi ottimi e scellerati, ma tutti nazionali; in mezzo al flusso e riflusso di moltitudini di genti, che per affari pubblici o privati dovevano necessariamente accorrere alla sede del Governo; Milano aumentò grandemente di popolazione: fiorirono le sue industrie, e si estesero i suoi commerci. Non solo l'agiatezza diventò generale, ma si moltiplicò la ricchezza; e si accese anche l'amore del grande e del bello, che vedevasi splendere in molte città minori e soggette: nacque vivo il desiderio di superarle o almeno uguagliarle anche nei monumenti e nelle arti. Da coteste condizioni degli animi e delle cose pare naturale abbiasi a ripetere il pen-

siero e il desiderio nel popolo di Milano di innalzare, in luogo della deperita e cadente Santa Maria Maggiore, una nuova e grandiosa Cattedrale.

2. — A questo Duomo fu posto mano: ma quando? — Una iscrizione su una tavoletta di marmo incorniciata di terra cotta, fatta per deliberazione del 18 luglio 1456 (4) dei Deputati della Fabbrica, che trovossi fra le macerie del *Laborerium,* e venne infissa nella parte meridionale del duomo presso il sarcofago dell'arcivescovo Ariberto, porta queste parole: — *El principio del Domo de Milano fu nel Anno 1386.* — Questa iscrizione sarà o non sarà autentica ed esatta, al pari dell'asserzione di qualche cronista antico, che pone questo principio al 15 del marzo. Ma già da un secolo il conte Giulini, pazientissimo e intelligente raccoglitore di memorie antiche aveva cominciato a dubitare della veridicità della data messa nell'iscrizione, e riportò e giudicò attendibili le parole di un Anonimo antico, il quale scrisse che « quanto si fece nel primo anno tutto dovette essere distrutto, sicchè non ne rimase nulla. »

Ma procediamo cautamente, trattandosi di argomento involuto e dibattuto, e atteniamoci ai documenti autentici, che ancora esistono, sebbene talvolta oscuri nelle frasi, saltuari nelle date, talvolta malamente copiati o interpretati.

3. — Ci si parano innanzi tre domande principali:

— Quando e da chi fu promossa la fabbrica della nuova Cattedrale?

— Fu una rinnovazione parziale o generale dell'edificio preesistente o opera del tutto nuova con disegno affatto nuovo?

— Vi fu un primo ingegnere o architetto, che ideò e preparò il disegno, o ve ne furono parecchi? e questi furono nazionali o forastieri?

Rispondiamo, e cerchiamo risolvere a una a una le questioni con documenti certi.

Ci si presenta per primo documento in ordine cronologico una lettera del 12 maggio 1386, indirizzata al Clero

e al Popolo, di Monsignor Antonio dei Marchesi di Saluzzo, Arcivescovo di Milano dal 1380 al 1401, parente dei Visconti signori di Milano. La lettera è del tenore seguente:

« Essendo che (5) la chiesa milanese, fabbricata fin dai primordî sotto l'invocazione, ecc., della Beata Vergine, sia come lo dimostra l'esperienza, logora e cadente, e *i cuori dei fedeli intendano* sia fatta riedificare a nuovo, la qual opera è molto costosa: perciò preghiamo *Voi tutti* e Vi esortiamo nel Signore, ecc., affinchè coi vostri beni facciate pie elemosine, ecc., per condurre a fine cotesta pia opera. »

Parole quasi uguali ripetè l'Arcivescovo un anno dopo, il 17 settembre 1387, nell'invitare il clero a trasmettere, per la festa di S. Martino, le oblazioni raccolte per la fabbrica del duomo: « Desiderando che la chiesa milanese, come dimostra l'esperienza, logora e cadente, ecc., sia di nuovo riedificata, *de novo riedificetur,* come i cuori dei fedeli vogliono, e come *incominciarono, prout corda fidelium intendunt et inchoarunt,* e l'opera è molto sontuosa, ecc.... »

Dunque l'inizio o incominciamento del Duomo dovrebbe, secondo la testimonianza, la più autorevole, di Monsignor Arcivescovo, presente ed operante, essere fissata fra il mese di maggio del 1386 e il settembre del 1387.

Collimano colle dichiarazioni dell'Arcivescovo due ordinanze del duca Gian Galeazzo Visconti, una in data del *12 ottobre 1386,* l'altra del 7 *febbrajo 1387.* Dice il primo editto: « Allo scopo (6) che la fabbrica della Chiesa Maggiore della nostra città di Milano, la quale da gran pezza e in molti tempi indietro andò in rovina, e cominciò ad essere rifatta, possa crescere debitamente secondo il voto, siamo contenti e ci piace, ecc. » Trattavasi di accordare il permesso di una questua in tutto il Ducato per le spese della Fabbrica. Il secondo editto del 7 febbrajo 1387 così parla, « rivolgendo noi (7) l'occhio con intima affezione all'opera della fabbrica di Santa Maria Maggiore della nostra città di Milano, ad ajutare la quale ci sen-

tiamo ogni giorno più fortemente animati per riverenza della intemerata Vergine gloriosa, a cui onore e gloria viene essa riformata, *reformatur,* siamo contenti e vogliamo, che i danari dai paratici della città nostra pagati per l'offerta della festa di S. Maria del decorso mese di febbrajo e da pagarsi in avvenire nel giorno di detta festa, e finquando così ne piaccia, si convertano nell'opera di detta fabbrica. »

Le due lettere del Principe, che si possono dire sincrone colle due dell'Arcivescovo, nè tolgono, nè accrescon nulla a quanto era detto da questo. Soltanto potrebbe osservarsi che nell'Editto del Duca del 12 ottobre 1386 viene indicato un principio di riedificazione — *cœpit refici* — mentre nella bolla dell'Arcivescovo del 12 maggio precedente, si accenna solamente a una tendenza dei cuori dei fedeli a far riedificare di nuovo — *reœdificari facere de novo corda fidelium intendunt.* — Ma tale lieve variante non altera per nulla la data, che si aggira presso a poco entro un anno quanto all'incominciamento della Fabbrica.

I documenti citati, come risolvono la prima, così risolvono anche la seconda parte della prima tesi. Vi fu chi disse che il concepimento e il cominciamento di tanta opera fu e dev'essere ritenuto merito quasi esclusivo del Duca Gian Galeazzo, conte di Virtu. Ma dove nei documenti ora riferiti, i quali emanano dalle due più alte autorità ecclesiastiche e civili, e le più interessate nell'opera, dove mai si incontra una dichiarazione, un breve accenno, anche una semplice allusione, che valga a confortare il giudizio testè citato? Se Gian Galeazzo avesse fatto, non lo avrebbe egli detto per entrare in migliori grazie del popolo e del clero? non lo avrebbe detto l'Arcivescovo, parente affezionato, e suddito ossequioso del Principe?

Ma un atto esplicito, che esclude ogni merito del Principe, è una lettera che i signori Deputati della Fabbrica gli scrissero il 3 agosto 1387. Dopo averlo informato, che

tutti gli ordini dei cittadini erano accorsi a fare le loro offerte, aggiungono: « Le oblazioni vennero fatte con gran devozione da ogni ceto di persone, tanto dai ricchi che dai poveri, che abbastanza copiosamente e liberalmente porsero le mani ajutatrici alla stessa fabbrica. Ora degnatevi Voi, la vostra signora genitrice, la consorte e la figlia trasmettere le vostre devote oblazioni in sussidio della chiesa. » E conchiudevano: « Notifichiamo anche a V. Altezza, che facendosi da Voi pie e devote oblazioni, il retrocoro *(trahuna)* della chiesa anzidetta, potrà presto essere finito, e l'arca di marmo, entro la quale fu ordinato che devano riposare le ossa del magnifico principe, vostro padre di buona e felice memoria, potrà, giusta l'ordine già dato, nello stesso retrocoro venir collocato onorevolmente. » Lette queste parole, chiunque abbia udito parlare della volontà, degli ordini, della munificenza del Duca, deve stupire e tacere.

Curiosa interpretazione nel senso cortigianesco diedero taluni alle parole del Decreto ducale del 12 ottobre: « *debitum* et *votivum suscipiat incrementum* — che la fabbrica acquisti il debito incremento secondo il voto. » Dissero che Galeazzo e la sua moglie Catarina fecero voto di edificare la nuova Basilica per avere e conservare qualche frutto maschile, essendo che i maschi procreati da Catarina erano tutti morti, e Isabella non aveva lasciato che la Valentina. Qualche altro mise fuori che il voto venne fatto non dal principe ma dal popolo, il quale desiderava la nascita e la conservazione di un erede maschio di Gian Galeazzo; e non mancò chi sostenne esser stato fatto quel voto dal popolo alla Madonna fin dal 1361, quando una fierissima pestilenza colpì Milano e metà della popolazione trasse a morte.

Ma se anche siasi data una causa esteriore, non potè, a nostro giudizio, che essere occasionale, e aver contribuito ad agitare il massimo motore, il quale fu il pensiero intimo delle menti, e il vivo desiderio, del quale abbiam

fatta parola, dei Milanesi cresciuti in ricchezza e in potenza, che non volevano rimanere indietro e al di sotto delle altre città italiane.

Più ardua è la risposta al secondo quesito, cioè se la chiesa maggiore sia stata incominciata, e condotta innanzi secondo un unico disegno primitivo. L'erudito Giulini disse di no; e i documenti dianzi da noi citati, e altri, che riporteremo, ci fanno accogliere la sua opinione, non già che tutto il primo manufatto fosse disfatto, bensì che molta parte edificata sia stata distrutta. La lettera archiepiscopale del 12 maggio 1386 dice soltanto che i cuori dei fedeli tendevano a far riedificare la chiesa; e l'editto, uscito 6 mesi dopo, il 12 ottobre del medesimo anno, di Gian Galeazzo, esprime le istesse idee, solo aggiunge, che la chiesa cominciò ad essere rifatta — *et cœpit refici.* — Ci fu adunque un movimento di costruzione in cotesti sei mesi. Anche l'Arcivescovo, dopo sedici mesi, il 17 settembre 1387, dichiara che la fabbrica fu incominciata — *inchoarunt;* — e il Duca, sette mesi prima di lui, il 7 febbrajo, aveva scritto, che la chiesa veniva riformata — *reformatur.* — Giova qui esporre fatti e documenti di natura anche diversa ma rispondenti a uno stesso fine per chiarire perfettamente questo, e preparar luce ai quesiti successivi.

4. — Il 16 ottobre 1387 si tenne un'adunanza dai Deputati del Duomo, che discussero e approvarono un Regolamento generale di Amministrazione per la Fabbrica, del quale sono queste le parti principali (8): « Congregati e convocati gli infrascritti uomini nobili della città di Milano nella camera delle provvigioni del detto *comune,* in seguito ad ordine del vicario e dei XII di provvisione del comune predetto, e alla presenza di essi, alfine di trattare, ecc., della fabbrica della chiesa maggiore di Milano, la quale, con l'ajuto di Dio e per l'intercessione della Vergine gloriosa sotto la cui invocazione *fu incominciata a nuovo già molti anni indietro,* e ora per divina ispira-

zione e col condegno suo favore viene fabbricata e mediante la sua grazia sarà compita.

» Primieramente, si confermino i deputati che soprintendono ai lavori di detta fabbrica, ecc.

» Parimenti si elegga un tesoriere generale, ecc.

» Parimenti si nomini un buono e sufficiente ragioniere, ecc.

» Parimenti un buono e sufficiente spenditore, ecc.

» Parimenti si confermi e di nuovo si elegga il maestro Simone da Orsenigo a ingegnere della detta fabbrica, e di più si nomini uno o più ingegneri sufficenti e buoni per assistere ai lavori della fabbrica predetta.

» Parimenti si confermi, per la sufficente perizia nei detti lavori, Dionisolo da Brugora e Ambrogio da Sala, e se ne eleggano dei nuovi che siano buoni e sufficenti.

» Parimenti si eleggano due o più probi uomini, ecc.

» Parimenti si eleggano gli avvocati, i sindaci, ecc.

» Parimenti provvidero, determinarono e ordinarono, che maestro *Simone da Orsenigo* sia e debba essere ingegnere di detta fabbrica per ordinare e provvedere a tutti i lavori che si faranno nella stessa chiesa, e si sollecíterà, e vi attenderà. »

Questo documento chiaramente ci dice, che la S. Maria Maggiore era stata rifatta a nuovo *molti anni addietro,* e allora veniva fabbricata, e perchè l'opera riescisse bene volevasi procedere con pieno assenso degli animi, e con perfetto ordine nell'amministrazione. Ci fa conoscere altresì come ai Deputati della fabbrica, che rappresentavano l'autorità civica ed ecclesiastica, venisse affidata interamente l'amministrazione e la direzione dell'Opera, ma che essi eran soggetti ai riscontri e alle approvazioni, secondo le leggi dello Stato, del Vicario e dei XII di provvisione, rappresentanti la potestà ducale e comunale. Ci dichiara infine, che la costruzione era avviata, e ora doveva prendere maggior vigore e forza da un nuovo e più regolare ordinamento della sua amministrazione.

Intorno al qual punto del procedimento dei lavori è interessantissimo un bando del Duca in data 24 ottobre 1387, posteriore quindi di soli otto giorni all'adunanza dei Deputati. Essendochè taluni possessori di terre sul Lago Maggiore cercavano opporsi all'estrazione che si faceva dai loro fondi di pezzi di granito *(lapides serritii)* da servire per la fabbrica del Duomo, forse perchè soffrivano danno senza compensi, Giovan Galeazzo, il quale s'intitola *Signore di Milano, Conte di Virtu, Vicario imperiale,* ordina a que' suoi sudditi, che si lascino cavare le pietre, purchè si paghino le indennità, per la riedificazione della chiesa maggiore milanese che per reverenza alla Vergine, fu dedicata al di lei nome, e *ora in forma nuova,* così trionfalmente, viene riedificata, *(et nunc de novo tam triumphanter rehedificatur.)* Soggiunge il Principe, che egli fu sempre fedelissimo e devotissimo della santa Vergine, e perciò sempre si è mostrato favorevole alle richieste, e sempre ha compiaciuto e compiacerà i cittadini nello scopo che l'opera felice, desiderata e sontuosa della prefata fabbrica, così magnificamente, come si mostra, *incominciata,* possa procedere nel modo dovuto *(ad hoc quod ad felix et optatum ac sumptuosum opus fabricæ præfatum tam magnifice, ut præfertur, inchoatam.... ut debite procedi possit.)*

Qui non più parlasi di riedificazione di Santa Maria Maggiore, ma si discorre pubblicamente e solennemente di fabbrica nuova, di lavoro magnificamente *incominciato, come lo si vede,* che procede trionfalmente, ed è opera felice, desiderata, sontuosa.

5. — Bisogna poi non soltanto attendere agli Annali del Duomo, che sono scarsi e imperfetti sul principio, ma ai Registri d'Amministrazione fortunatamente sopravvanzati, i quali ci danno importanti notizie, volendo ben considerarli, sull'argomento. Riportiamo, in ordine cronologico, alcune annotazioni estratte da essi; sembreranno nojose, ma sono utili; lo si vedrà dalle deduzioni e applicazioni.

1387 — gennajo 15 — « Per libbre due di *morsecate* da darsi a maestro Andrea degli Organi (9). » Andrea degli Organi da Modena era ingegnere ducale, e fu padre di Filippino da Modena, architetto abilissimo, del quale parleremo.

1387 — gennajo 19 — « Per un maestro e 47 lavoranti *per fare le fondamenta* ai pilastri (10). »

1387 — febbrajo 12 — « Per un maestro e 31 lavoranti per fare il fondamento dei pilastri (11). »

1387 — marzo 19 — « A Simone da Orsenigo *maestro ingegnere,* per 18 giorni nei quali stette in servizio (12). »

1387 — aprile 2 — « A Maestro Marco da Frisone, che fu in servizio della fabbrica, e *incominciò* a far lavorare dal dì 5 di marzo, e finì il 2 aprile, per sua mercede L. 12,16 (13). »

1387 — aprile 13 — « A Maestro Andrea di Modena, ingegnere del Duca, per sua mercede per più giorni nei quali fu e stette in Milano per la fabbrica della Chiesa, dietro mandato del signor Giovanni de Capelli, vicario, e dei XII di provvisione; come pure dei signori deputati della fabbrica L. 19,4 (14). »

1387 — maggio 2 — « A Maestro Marco de Frisono, *ingegnere,* in prestito, L. 22 (15). »

1387 — agosto 12 — « A 84 lavoranti L. 13,13. 6. — A 4 maestri di muro, cioè: Simone da Orsenigo, 5,10, a Giovannino da Orsenigo, 5,10, a Giovanni da Azzo 5. 9, a Giovanni da Tronzano, 5. 9, L. 18 (16). »

Ora vengono notizie più preziose per determinare il principio della fabbrica.

1387 — agosto 17 — « Per braccia 18 di corda del peso di libbre 5 1/2 stata posta al pozzo sopra il lavorerio per cavar acqua (17). »

1387 — agosto 30 — « Per il pagamento di due rotoli di corda, braccia 110 1/4, per le misure da farsi per la chiesa (18). »

1387 — settembre 14 — « Per libbre due di chiodi da 30 per le scale da farsi nelle fondamenta (19). »

1387 — settembre 14 e 26. — « A Guarnerio da Sirtori, maestro in legname, per il pagamento di un livello ad acqua finito e legato in ferro, e di un livello secco a piombino, con asta di braccia 3; le quali cose furono consegnate a maestro Simone da Orsenigo *ingegnere* della fabbrica, ecc. — Per 16 gerle, per corbelli, ecc., e 4 secchie per portare la calce, *moltam.* — Per 12 libbre di chiodi da 30 per le scale e i ponti nelle fondamenta (20). »

1387 — settembre 30 — « A maestro Simone da Orsenigo per *brimitta* rossa per tingere e segnare i lavori opportuni per la fabbrica (21). »

1387 — ottobre 1 e 2 — « Per 3 libbre di chiodi da grondaja, libbre 10 di chiodi da 30 per far scale nelle fondamenta. — Per libbre 4 di chiodi da 20 da adoprarsi nelle fondamenta. — Per braccia 77 di corda da ruotella per cavare il legname dalle fondamenta (22). »

Seguono altre notizie non meno interessanti di cose e di persone.

1387 — ottobre 9 — « Al messo che deve recarsi a Crema con lettere dei signori deputati della fabbrica a maestro Guglielmo di Marco ingegnere, affinchè venga a Milano per il lavoro della detta fabbrica (23). »

1387 — ottobre 15 — « A maestro Guglielmo di Marco ingegnere in Crema pel quale fu mandato dai signori presidenti di detta fabbrica, con licenza del signor vicario e dei XII di provvisione del comune di Milano, per vedere ed esaminare i lavori di detta Chiesa, per giorni 8 nei quali fu occupato per venire, stare e ritornare, secondo la deliberazione fatta nella provvisione dei signori XII prefati, L. 16 (24). »

1387 — ottobre 18 — « A maestro Simone da Orsenigo e compagni 10, numero 11, lui computato, maestri di muro. — A maestro Zeno da Campione et 21 compagni, numero 22, lui computato, maestri intagliatori in pietra viva (25).... »

1387 — ottobre 29 — « A maestro Andrea da Modena

mandato dall'illustre principe signor nostro dalla sua casa per sopravegliare e provvedere ai lavori della detta fabbrica a richiesta del signor vicario e dei XII di provvisione del comune di Milano e dei deputati della fabbrica in dono fiorini venti, secondo la deliberazione da essi fatta il lunedì 28 del presente mese; e si contino a Leonardo Zepo e Simone di Cavagnera, che per incarico dei soprascritti e alla presenza loro per una spedizione più spiccia si numerarono al detto maestro Andrea, affinchè lo stesso maestro Andrea abbia motivo di aprire la sua intenzione (26). »

1387 — novembre 5 — « A maestro Simone da Orsenigo, maestro di muro, ecc. (27). »

1387 — novembre 14 — « Per una corda rinforzata lunga braccia 180, consegnata a maestro Simone da Orsenigo, *ingegnere,* del detto laborerio, per mettere le misure, ecc. (28). »

1387 — novembre 19 — « Per il pagamento di due grandi cartapecore consegnate a Simone da Orsenigo, ecc. (29). »

Togliamo dal Registro del 1388 le seguenti poche notizie:

che il 18 aprile furono pagate L. 15 a Maestro Marco de Frisone e soci per gesso consegnato per disegnare le forme di quattro piloni, e per i modelli dei piloni da farsi in detta chiesa (30);

che complessivamente furono pagate, entro quell'anno per ragione di stipendio, a Simone da Orsenigo, *ingegnere generale* . . . . L. 176 —

a Giacomo da Campione, *ingegnere* dal 1.° maggio . . . . » 95 18

a Marco da Campione, detto di Frisone *ingegnere* . . . . » 81 10.

6. — Vengono fuori da sè gravi considerazioni da coteste nude note intorno all'argomento che trattiamo e ai quesiti che abbiamo posto innanzi: limitiamoci ad esporre alcune sommarie conclusioni.

La prima è che si può essere sicuri, che la fabbrica del Duomo ebbe il suo vero principio di attuazione, secondo un disegno nuovo o rinnovato, nel gennajo del 1387. Infatti in quel mese si incomincia a gittare le fondamenta dei piloni, che sono la prima opera da farsi in tali costruzioni. Ed essendosi allora gittate coteste fondazioni, le quali dovettero essere colossali, non v' ha dubbio che i tipi delle principali membrature, e della figura fondamentale dell' edificio dovevano essere finiti, delineati, approvati. Non può quindi stare, che siansi di poi introdotte sostanziali modificazioni se non forse in alcune parti secondarie, come le porte, le finestre, i capitelli o talune opere di ornatura. Durante il 1387 si seguita a scavare le fondamenta, a gittare i piloni e in quell'anno o nei primi mesi del 1388 si innalzano i pilastri e le colonne, e si stendono le vôlte. Stà quindi ciò che scrisse il Giulini, che quanto fu fatto sul principio, cioè nel 1386, fu tutto o quasi tutto disfatto; e perfettamente concordano con le annotazioni ossia con i fatti indicati, a causa della spesa, nei registri dell' amministrazione, le lettere che abbiamo sopra citate dell' arcivescovo Antonio da Saluzzo, e del duca Gian Galeazzo.

È la seconda: che i deputati o presidenti della fabbrica sopravegliano essi all'andamento dei lavori; chiamano, d'accordo con il magistrato del comune, a consulta, ingegneri estranei alla fabbrica; e i cittadini, ossia la loro rappresentanza, non il Duca, riformano e allargano il consiglio d'amministrazione, quando i lavori si ingrandiscono, e fa bisogno di una più robusta direzione, di una più occulata vigilanza.

La terza è, che tutti lombardi e nella maggior parte comacìni compariscono i primi ingegneri e operatori, quali Simone da Orsenigo, Guarnerio da Sirtori; Marco, Jacopo e Zeno da Campione. Forse anche Andrea da Modena apparteneva alla famiglia dei Campionesi i quali in Modena come s' è visto, avevano pressochè il monopolio delle imprese edificatorie e quasi il secreto dell' arte.

Il nominato Andrea, come risulta da documenti (31), fu figliuolo di un Giovanni degli Organi, ingegnere e maestro di orologi al servizio di Giovanni Visconti arcivescovo e signore di Milano; laonde è molto probabile che la sua famiglia appartenesse allo stato milanese.

Di maestri forastieri non si trovano che due nomi negli annali e nei registri della fabbrica Metropolitana; nel 1387 e nel 1389 quello di un Annichino di Germania (32), cui sono pagati 16 soldi per aver fatto un modello in piombo di un tiburio; e l'altro di un Giacobino da Bruges che si ammalò nel lavorare per la chiesa e gli fu dato un piccolo sussidio, per amor di Dio (33). Di Annichino e di Jacobino non è fatta altra menzione.

Così con il testo di documenti autentici, e con logiche argomentazioni ci pare di aver risposto in modo chiaro ed esauriente al quesito secondo: che la fabbrica venne incominciata effettivamente sul principio del 1387 sopra un disegno nuovo, o largamente riformato, cioè rinnovato in pochi mesi.

7. — Considerate queste cose e specialmente il testo del regolamento del 16 ottobre 1387 per l'ordinamento dell'amministrazione, non nasce da sè entro noi il pensiero, che architetto della nuova fabbrica debba ritenersi maestro Simone da Orsenigo? Non difficile riesce la dimostrazione, e questa risolverebbe l'ultimo quesito. Dalla dizione infatti dal regolamento ora citato rilevasi che i signori Deputati, assistiti dal Vicario e dai XII di provvisione, nominarono Simone da Orsenigo *ingegnere generale* del Duomo, ripetendo due volte il di lui nome; e leggesi in seguito la conferma della nomina di Simone con forma così solenne e laudatoria, che migliore non poteva usarsi.

« Essendo che, scrisse il supremo Magistrato con lettera del 6 dicembre successivo, per una *lunga e assidua esperienza* conosciamo la volontà pura e mirabile, e le molteplici opere, *(opera multifaria)*, che il prudente uomo maestro Simone da Orsenigo, *ingegnere* probissimo, compì

nella ricordata chiesa, e lavorò indefessamente, ecc.: in ogni miglior modo e forma lo nominiamo *ingegnere generale* e *maestro* della stessa fabbrica *(generalem inzignerium et magistrum)*, e ciò per rimunerarlo in qualche modo delle benemerenze *(pro aliquali remuneratione benemeritorum)* dello stesso maestro Simone; e pel tenore delle presenti dichiariamo che, sebbene fosse solito ricevere dalla detta fabbrica, per la sua mercede e il suo salario, dieci soldi imperiali soltanto nei giorni di lavoro: ora e per l'avvenire, a cominciare dal primo giorno di dicembre, fino a nostro beneplacito, avrà e dovrà avere il salario di dieci fiorini d'oro in ciascun mese, da percepirsi dai danari di detta fabbrica.»

Quali argomenti maggiori si hanno per ritenere Jacopo il Tedesco, Arnulfo di Lapo, il Maitani autori di celebrati monumenti, che ad essi la voce pubblica attribuisce?

8. — Taluni parlarono, ma senza una ragione, mancando ogni documento, di un'Accademia, che mai non esistette, fondata dal Duca nel suo palazzo, e occupata a studiare e creare disegni per la forma del duomo. Accennarono altri a viaggi di Gian Galeazzo nella Contea di Vertus, dove sarebbesi imbevuto delle idee e dell'amore dello stile gotico, ma dove nessun atto autentico attesta ch'egli mai abbia posto piede; e così altri scrissero di una spedizione di 24 nobili cavalieri in giro per l'Europa a raccogliere i tipi delle più sontuose cattedrali, e a far acquisto di modelli di architetti forastieri, o di monaci esercitati nei loro cenobî a immaginare e delineare nuove forme di edifizî sacri. Furono fantasie coteste pullulate nei cervelli di uomini venuti due o tre secoli dopo, e diffuse specialmente dal Borsieri (34) nel suo *Supplemento*, stampato nel 1619, alla *Nobiltà di Milano* del Morigia, il quale di tutto ciò non fa parola.

9. — Non può considerarsi molto valida l'obiezione dell'egregio dottor Ceruti (35), il quale scrive, che non poteva il prototipo del grandioso monumento, di stile così

nuovo in Italia, essere che concepimento di una mente ultramontana; che allora già esistevano le cattedrali cospicue di Parigi, Rheims, Chartres e altre in Francia; di Colonia, Strasburgo, Ulma, ecc., in Germania; la Chiesa dei Templari di Londra, di Jorck e Cantorbery in Inghilterra, edificate nello stile detto *gotico;* che molta somiglianza vi ha nel disegno del duomo di Milano con talune di coteste nordiche cattedrali, specialmente con quella di Colonia; e così come ultramontano fu lo stile, dovette necessariamente essere ultramontano l'architetto.

Cotesta argomentazione, ripetuta da altri, non può persuadere. Lo stile gotico fu messo in mostra, studiato e applicato in Italia prima che al di là delle Alpi; nelle provincie nordiche si diffuse più largamente, e vestì forme quasi nuove. Ma che perciò? non potevano i nostri maestri recarsi in Francia e in Germania nel 1200 e 1300, come vi erano andati parecchi secoli addietro, e colà considerare i nuovi sistemi, e reduci in Italia, qui applicare i frutti dei loro studî e della loro esperienza? La famiglia dei Frixoni da Campione, che diede architetti nei due secoli ora indicati, ricavò molto probabilmente un tal nome dall'avere avuto qualcuno de' suoi nella Frixia o paesi dei Frixoni; così dicasi di Jacopo il Tedesco. Ne è da dimenticarsi, che unioni di Franchi Muratori e Logge Massoniche incominciarono in que' tempi a uscir dalle ombre e dilatarsi, e che in quelle associazioni i maestri comacìni avevano entratura e influenza, e ne seguirono i lavori e i viaggi.

Nè un contrario argomento al nostro asserto può ritrarsi da alcune frasi di Cesare Cesariano, che piacque a qualche critico far spiccare in una polemica mal costrutta. Ne' suoi Commentarî al Vitruvio discorre dei diversi ordini architettonici, e parla dell'architettura, che chiama *germanica* (36), e che il Vasari, e altri dopo di lui chiamano *gotica.* Nel Libro I al foglio XIV, e al foglio XV *recto* et *verso* espone due figure geometriche e descrittive

di chiesa secondo l'uso germanico, e soggiunge che questa è la forma del Duomo di Milano. Dice (37): « Figura descrittiva del fondamento di sacro tempio costruito secondo l'uso germanico su di un triangolo e di un equilatero, come è anche quello che si vede in Milano. » Ripete due altre volte la stessa idea con parole poco diverse cioè, che fondamento dell'architettura germanica sono il triangolo e il quadrato; che i templi edificati secondo questa architettura sono *baricefali,* ossia hanno il capo pesante, forse perchè hanno i gravi ornamenti di campanili e guglie, invece di cupole svelte e leggiere, e che di tal forma baricefala è anche il duomo di Milano.

Queste, parte in sunto, parte alla lettera sono le parole del Cesariano, le quali sebbene brevi, sono così astruse e strane che ci asteniamo dal riportare e dal tradurre. Basti tanto per saggio, e anche per avere qualche spiegazione del pensiero, che fu male interpretato e svisato da chi volle servirsene a rovescio, riprodurre le poche seguenti righe, scritte, a quanto pare, in lingua italiana (38): « Così tra la interiore quanto exteriore circumligazione Podiale procurrentemente sì come claremente hora questa figura infrascripta te dimostra, quale è performata da la principale Ichnographie Triangolare dopo poi distincta per quadrature come vedi la membratura inscripta de li intercolumnii: Et questa è come la regula che usato hano li Germanici Architecti in la Sacra Ede Baricephala in Milano. »

Il Cesariano, come fedelmente l'abbiamo riprodotto, parla unicamente di uso o stile germanico nella spiegazione delle tavole, *more germanico;* parla invece di Architetti Germanici nel laconico e caliginoso suo commento, dove non cita nessuna data e nessun nome. — Dunque nulla c'è da ricavare dal Cesariano, che scemi ai nostri il merito dell'invenzione nel disegno e nei principî della fabbrica del duomo. Camillo Boito dichiara, dietro lungo studio, che nei primi 29 mesi della fabbrica non appariscono che architetti e ingegneri italiani, fra questi parecchi Cam-

pionesi (39); che quando arrivò il primo architetto forastiero « l'impianto della costruzione era già tanto avanzato, che tutto il concetto generale degli alzati, salvo importanti aggiunte e modificazioni, e tutta la forma planimetrica del tempio non si potevano più alterare. » Soggiunge che avanti l'arrivo di altri forastieri maestri « gli essenziali elementi non solo organici ma anche decorativi erano già nettamente e definitivamente stabiliti; e che l'azione dei successivi architetti stranieri fu transitoria e piuttosto ristretta. » Nota infine che a maestri italiani soltanto è da attribuire la gloria di aver disegnata la parte superiore del tempio, con i suoi tetti, i suoi pinnacoli, le sue guglie, i suoi archi rampanti, ecc. « Prima del Bonaventuri e del Gamodia potrebbe esservi qualche cosa nella sostanza organica e nel carattere generale del Tempio, che non appartenga all'arte locale; ma nulla di ciò si conosce, nè perciò devesi supporre. »

Il dottor Federico Schmidt e altri rinomati critici stranieri, di indole imparziale, dichiarano esservi differenze essenziali nei caratteri fra il Duomo di Milano e le Cattedrali della Francia del nord, e della Germania, compreso il Duomo di Colonia, che è quello nel quale vorrebbesi ravvisare una maggiore rassomiglianza.

Adunque quale deve dirsi la conclusione delle narrazioni, dei commenti e dei ragionamenti da noi fatti? Che si hanno documenti autentici, ufficiali, incontestabili, che portano abbastanza lume nella storia del duomo per farci conoscere più cose. Essi ci apprendono, che vi fu dapprima un tentativo di largo restauro della Basilica di S. Maria Maggiore nel 1386, e poi una edificazione nuova e grandiosa incominciata nel 1387. Non si conosce il nome di un architetto, che presentasse finito e completo un disegno di fabbrica, ma è noto il nome di un ingegnere generale, che prima e nell'inizio della costruzione era ingegnere unico, ingegnere generale, lodatissimo, e faceva misure e disegnava per la fabbrica. Rimane anche provato che

il Duca Gian Galeazzo fece poco o nulla a vantaggio della grande opera ma lasciò fare, e che i cuori dei fedeli, ossia il popolo,vollero e fecero tutto. Come poi il popolo, che volle, e diede ajuto, fu il popolo della città e della campagna di Milano: così gli artefici furono tutti o quasi tutti dello Stato Milanese, primi fra questi i Maestri Comacìni come subito vedremo. Quindi il giudizio nostro s'accorda con quello che manifestò, nel pubblicare gli annali del Duomo, lo storico Cesare Cantù: « Noi siamo di credere (40) che il primitivo concetto provenga da architetti nostrali e propriamente da quella società di *Magistri Comacìni,* che troviamo notate fin nelle leggi longobarde, e che meriterebbe una storia, come l'hanno le società dei Franchi muratori tedeschi, dove si mettevano in comune le cognizioni di ciascuno del costruire e del raggiungere la solidità e la bellezza. »

10. — Ora, per proseguire, non v'è quasi a fare altro che tener dietro a questi annali e ai documenti compresi in essi, e così potremo vieppiù sempre comprovare la verità delle asserzioni anteriori, rilevare i fatti posteriori, e mettere in mostra, ciò che ci preme, il merito singolare, in questo singolare monumento, dei Maestri Comacìni, a tre dei quali devesi l'onore principale del cominciamento del del Duomo. Essi sono: maestro Simone da Orsenigo; maestro Marco Frisone o de Frixone da Campione, e maestro Jacopo Fusina, parimenti da Campione.

11. — Ma prima di passare a considerare particolarmente i meriti, e i titoli a un primato di questi tre maestri, è nostro obbligo, di manifestare un'opinione, la quale tuttavia ha qualche argomento non spregevole a suo sostegno. Tale opinione è: che Guglielmo di Marco, e più di lui Andrea degli Organi di Modena, i cui nomi abbiamo di sopra menzionati, abbiano avuto qualche parte nel disegno originario, e nelle prime edificazioni del duomo di Milano. Apparisce che Guglielmo di Marco, ingegnere ducale, il 15 ottobre 1387, quando i lavori erano di molto

andati innanzi, un giorno prima di quello in cui si tenne la generale e solenne adunanza per discutere il nuovo Regolamento e fare le nuove nomine, venne chiamato dalla deputazione, con licenza del Vicario e dei XII di provvisione, per vedere ed esaminare i lavori del Duomo, *(pro videndo et examinando laboreria dictæ ecclesiæ)*. Quale ufficio occupava Guglielmo in Crema? Non lo rileviamo dai registri, ma possiamo indurlo da altre indagini.

Il Terni, autore di una Storia di Crema ancora inedita, dice, che anticamente questa città aveva un bel duomo, e Federico Barbarossa nella ossidione ed espugnazione del 1160 insieme colla maggior parte degli abitati lo distrusse; che i Cremaschi « ala antica Gesa cominciarono dar nuove forme l'anno 1284 con nobile magistero, e alcuni vogliono che in due anni fusse la Gesa e il Campanile fabbricata. » Di questa antica fabbrica, durata, secondo altri storici, lunghissimo tempo in causa di fazioni e guerre interne, non rimane altro che la facciata di stile neo-gotico; rimangono pochi marmi onde si formano gli stipiti e l'arco della porta maggiore, e alcune traccie delle armi dei Visconti. Ebbene, non potrebbe darsi, che Guglielmo di Marco, ingegnere ducale, si trovasse in Crema a lavorare nel duomo d'ordine dei Visconti, dei quali restarono le insegne sul frontispizio? che egli, esperto delle maniere gotiche, dominanti in quella fabbrica, fosse chiamato al duomo di Milano a disegnare o consigliare opere in quello stile? Parimenti non potrebbe dirsi che molto probabilmente fu egli Campionese, poichè portava un nome in uso fra' suoi conterranei, e veniva invitato à partecipare comunque in un edificio, ove i suoi conterranei avevano la prevalenza, e inclinavano alla scuola neo-gotica da lui seguita?

Ma congetture più valide si possono fare intorno alla parte presa da Andrea di Modena. Egli, come Guglielmo di Marco, è ingegnere del Duca; e il suo intervento nei lavori del Duomo apparisce nel gennajo 1387, quando si

incominciavano i lavori di escavazione per il getto delle fondamenta dei piloni. Non esistendo nessun registro riguardante il 1386, non ci è dato sapere s'egli sia intervenuto in quest'anno all'inizio della chiesa; nè saprebbesi a che cosa abbia potuto servire il *morsecate* a lui consegnato, la cui spesa è segnata in data del 15 gennajo 1387. Viene l'aprile, quando i lavori cominciavano a comparire a fior di terra; ed ecco ch'egli si riconduce a Milano, e vi rimane parecchi giorni. Possiamo trascurare diverse note, ma dobbiamo tener conto di quella del 18 ottobre 1387 già citata, la quale dice ch'ei fu chiamato a Milano, dal Vicario e dai XII di provvisione al fine di sopravegliare e provvedere ai lavori, e che venne largamente ricompensato onde avesse causa di aprire i suoi intendimenti — *ut causam habeat aperiendi ejus intentionem.*

Null'altro si sà neppure di quest'uomo, che rimane avvolto nel mistero. Laonde ne viene di conseguenza che quando questi due, Guglielmo e Andrea, siano esclusi come compartecipi nella invenzione dei prototipi, è necessità assegnare la paternità interna della fabbrica del Duomo ne' suoi principî ai tre Maestri Comacìni, che abbiamo dianzi nominati, e dei quali passiamo specificamente a ragionare.

12. — Non ripeteremo ciò che poco indietro s'è detto di Simone d'Orsenigo, indicato come *ingegnere generale,* che aveva con *molteplici opere,* e con *lungo e assiduo esercizio* accontentato l'amministrazione del duomo, e il supremo magistrato, il quale gli rilasciò la più bella delle testimonianze colla citata lettera del 6 dicembre 1387. Quando ci si dovesse attenere alle dichiarazioni rese pubbliche delle autorità civiche, ecclesiastiche e governative, non ci sarebbe da esitare un istante a proclamare maestro Simone primo e unico architetto della fabbrica del Duomo.

Ma vi è una osservazione che trattiene dal sollevare maestro Simone a tanto onore, ed è che fino alla sua nomina o conferma di ingegnere, il 1.° dicembre 1387, era

retribuito a soli 10 soldi al giorno nei dì di lavoro; e perchè in un'annotazione sui registri del 12 agosto precedente, sono segnati, insieme a lui, un Giovanni da Orsenigo, un Giovanni da Azzo *(de Azzo)*, e un Giovanni da Troenzano con la semplice qualifica di maestri muratori *(magistri a muro)*.

Potrebbe darsi, che siavi stata una casuale omonimia, e due fossero contemporaneamente i Simone, uno maestro da muro e l'altro ingegnere. Nè vi sarebbe da stupire se i due fossero l'identica persona, imperocchè se si pone mente a certi contratti fra communità, fraterie, confraternite, ecc., e gli artisti più reputati di que' tempi, si rileva che umili erano le origini di tutti questi, e scarsissima sul principio la loro paga. L'artista nasceva allora, in certo modo, in una bottega, cresceva nei laborerî, sui ponti delle fabbriche, fra i meandri delle muraglie; e nella *schola* imparava il disegno e la geometria, ed era un maestro di muro o di pietra con scarsa retribuzione. Che se il genio naturale e lo studio accurato lo innalzava al di sopra del gregge degli operai comuni, ed emergeva, e a sè attirava l'occhio degli uomini autorevoli e prevalenti, allora, in una camera o in una sacrestia, stipulandosi una convenzione o un contratto, con l'intervento o senza di un notajo, riceveva il titolo di ingegnere o di ingegnere generale, senza le lustre di brevetti dottorali e di diplomi in cartapecora con sigilli, piombi e ceralacca.

Questa veramente non sarebbe la cagione valevole per contendergli la palma, tanto più che sebbene qualificato come maestro da muro il 12 agosto, cinque mesi indietro cioè il 19 marzo, secondo una annotazione di pagamento nei registri, era qualificato come *ingegnere*.

Ma occorrono fatti di genere diverso che sembrano contradire al primato e all'alto ufficio di Simone. Il 20 marzo 1388 è tenuta una pubblica adunanza solenne, presieduta dal Vicario del Principe, per discutere intorno a gravi questioni riferentisi alla fabbrica, di cui diremo in-

nanzi; non s'alza Simone per il primo a favellare, bensì Marco da Campione, il quale parla con un tuono, che è indizio di superiorità e supremazia. Il 10 giugno 1389 viene chiamato ed è nominato ingegnere del duomo un maestro Nicola de Bonaventura di Parigi o abitante in Parigi; ha un trattamento pari a quello di Simone, il quale, senza che ne apparisca la ragione, viene licenziato, dopo più di due anni che era ingegnere generale, dal servizio. Nel giorno stesso della morte di Marco de Frixone, il 10 luglio 1390, venti giorni prima che sia cassato dall'ufficio maestro Nicola Bonaventura, egli riprende il suo servizio alla fabbrica; ma poco più di un anno dopo, nel novembre 1391, maestro Simone viene di nuovo licenziato, per la ragione, sta scritto, che la spesa del suo salario è soverchia e inutile; e viene invitato a consegnare i disegni e qualunque altra cosa di spettanza della fabbrica. Se non che un mese all'incirca di poi, il 1.° gennajo 1392, ricomparisce, e prende parte a un' adunanza generale dei deputati e degli ingegneri, tra i quali figura Enrico di Gmünd, detto di Gamodia, venuto da poco dalla Germania ai servizî del duomo. Dopo di allora non si ha quasi più notizia di lui: forse era vecchio e logoro, e dopo 6 anni si fa vedere, e questa è l'ultima sua comparsa, a un'adunanza generale nel gennajo del 1400.

Non si saprebbe cosa inferire da coteste vicissitudini alquanto strane e contradditorie, cui andò esposto Simone, e che poterono essere l'effetto del carattere e della condotta dell'uomo, o la conseguenza delle gare e delle invidie dei colleghi, non già difetto di merito dell'artista. Certamente se non si presentassero cotesti fatti posteriori, Maestro Simone, che è nominato *ingegnere generale* del duomo al cominciamento della fabbrica, che disegna, ordina, distribuisce il lavoro, riceve larghe lodi e lauto emulamento, dovrebbe essere dichiarato incontestabilmente autore del duomo di Milano, come il Maitani di quello d'Orvieto, ed Ervino della torre di Strasburgo.

13. — Passiamo al secondo; *Marco da Campione,* detto anche *Marco de Frixone.* Taluni credettero che questi due nomi rappresentassero due diverse persone, sebbene il Giulini prima, il Calvi poi opinassero, ma senza addurre prove che i due erano la persona stessa con due nomi. Il dottor Ceruti stupisce, che per una volta sola che Marco si fa vedere, quando prese la parola nell'adunanza tenutasi il 20 marzo 1388, siasi voluto designarlo come ingegnere del duomo (41). Se, oltre gli annali, si fossero consultati con pazienza i registri dell'amministrazione, si sarebbero tolti di mezzo alcuni errori, e messe in chiaro alcune notizie, che finora rimasero nelle ombre.

Ecco, per usare di una frase moderna, il servizio prestato al duomo da Marco da Campione, secondo i documenti autentici.

Sotto il 2 aprile 1387 è scritto nei registri: « A Maestro Marco de Frixone, che fu al servizio della fabbrica, e cominciò a far lavorare col giorno 5 marzo e finì col 2 aprile, per sua mercede, L. 12,6 (42). »

Il 2 seguente maggio si nota: « A Marcho de Frixone *ingegnere,* in prestito L. 6,18. »

Il 7 maggio si legge: « A Maestro Marco de Frixono che stette in servizio, in conto del pagamento L. 9,11,8 (43).

Più volte nel dicembre sono registrati pagamenti fatti a Marcho de Frixono ed a suoi soci, indicati nel numero di 45: « *Mag. Marcho de Frixono et sotiis. 45.* »

Adunque già nel 1387 Marco da Frixone era maestro ed ingegnere: il 2 maggio di quell'anno *incominciò a far lavorare.* Siccome è stato dianzi chiarito, che il nuovo duomo, in sostituzione della basilica di S. M. Maggiore, dovette avere avuto principio al principiare del 1387, così dalle parole ora riferite potrebbe argomentarsi, che Marco da Frixone incominciasse allora a prevalere su Simone da Orsenigo, e divenisse lui l'esecutore principale del disegno rinnovato. Simone sarebbe rimasto al suo posto di ingegnere generale, e contemporaneamente mae-

stro Marco sarebbe entrato nel *Laborerio,* secondo ingegnere, e primo esecutore.

Che qualche cosa sia avvenuto in quell'intermezzo da mettere in rilievo e sollevare Marco da Campione, il quale pare che a un tratto si distingua e spicchi sopra tutti gli ingegneri ed architetti di Milano, lo comprova il verbale dell'adunanza del 20 marzo 1388, del quale giova ed è necessario fare la trascrizione.

« Venerdì, 20 marzo 1388. — Innanzi al sapiente dottore in legge Faustino dei Lantani, Vicario generale dell'illustre Principe e magnifico ed eccelso signore il signor di Milano, Conte di Virtu, ecc., generale Vicario imperiale ed ai presidenti dell'ufficio di provvisione, qual tribunale residente nella camera, comparvero e si presentarono tutti gli infrascritti ingegneri e maestri, per lo scopo sotto indicato, cioè di rispondere al signor Vicario e XII sull'infrascritta domanda: Venne fatta la specifica interrogazione, che chiunque dei detti ingegneri e maestri, i quali reputino che il lavoro della fabbrica della chiesa maggiore di Milano sia errato, lo debba dire e specificare alla presenza di tutti i congregati, e quali rimedî o correzioni gli sembri doversi introdurre. — Proposto tale quesito:

» Si levò in piedi pel primo l'ingegnere maestro Marco da Campione *(surrexit primus magister Marchus de Campilione, Inzignerius)* e disse essere errato il detto lavoro nella parete del muro della crocera verso la strada di Compedo, cioè presso il principio *(a capite)* di detto muro della Crocera verso i signori Ordinarî; dalla parte interna della Chiesa il detto muro essere largo una mezza quarta di più di quello che dev'essere *secondo la misura, che è stata data (juxta mensuram super hoc datam,)* e dal principio verso S. Giovanni alle Fonti per una intera quarta; sembrargli che per riparare a tale errore si debbano levare alcuni corsi del muro dalla parte opposta a quelle nelle quali avvi l'errore fin sotto terra: ciò eseguito si costruisca un buon fondamento di pietre vive, e

poi il muro fino alla sua sommità, come sarà del caso. Del resto disse che a sua conoscenza non vi è alcun altro difetto in detti lavori.

» In seguito si levò l'ingegnere maestro Simone da Orsenigo, il quale confermò quanto sopra, salvo che quale rimedio propose di far tagliare le pietre della porta nella quale trovasi il detto errore, e ciò fino sotto terra, ma senza rimuovere alcuna delle pietre che sono in opera.

» Poi si levò maestro Giacomo da Campione, confermando ed associandosi pienamente al parere di maestro Marco.

» Sorse maestro Zeno da Campione, e disse come il precedente.

» Così pure Maestro Guarnerio da Sirtori e maestro Ambrogio Pongione.

» Si levò maestro Bonino da Campione dicendo di convenire nel già detto, e aggiungendo esservi altro errore in ciò, che i piloni del corpo della chiesa guardano *(mirant)* alla porta della facciata della Chiesa.

» Furono dello stesso avviso Gasparolo da Birago, fabbro; maestro Ambrogio da Melzo, maestro Pietro da Desio, maestro Filippo Orino, maestro Ridolfo da Cinisello, maestro Antonio da Troenzano. »

Intorno al testo di questo Verbale si esercitò molto la critica, ma non si potè nulla cavarne di risolutivo. Si ritrae, che qualche errore era incorso nei lavori, ma leggero e facilmente riparabile; che venivano date le misure e quindi doveva star nelle mani dell'ingegnere un disegno dell'insieme e delle parti.

Sono chiare le parole: secondo la misura che è stata data *juxta mensuram super hoc datam*. Ma chi fece e chi diede le misure? Non pare che si abbia ad intendere, da Marco, altrimenti costui avrebbe detto, giusta la misura *da me* data. Insomma il verbale non definisce nulla: soltanto egli mette in vista gli uomini che erano i più riputati allora nell'arte architettonica, e questi sono quasi tutti Campionesi, e primo Marco de Frixone.

Che Marco, dopo quella seduta, rimanesse a servire il duomo, lo si raccoglie da altre annotazioni del registro di amministrazione.

Il 18 aprile 1388, cioè meno di un mese dopo la famosa seduta, è segnata una spesa per gesso consegnato a Marco de Frixone e soci per comporre le forme di quattro piloni da servir da modello pei piloni da farsi in detta chiesa (44).

Il 31 marzo 1389 trovasi un pagamento a Marco da Campione ingegnere, *Marcho de Campillione inzegnierio;* e il 15 del successivo aprile vi ha un' annotazione, che toglie qualsiasi dubbiezza sulla identità di Marco da Campione con Marco de *Frixone,* ed è la seguente: « A maestro Marco di Campione, detto de Frixone, ingegnere della fabbrica; *Mag. Marcho de Campilione, dicto de Frixono, inzegnerio fabricæ ecc.* »

Pari nota vien fatta il 31 maggio di quell' anno: A maestro Marco di Campione, detto de Frixone; *Magistro Marcho de Campillione dicto de Frixono;* e la stessa si ripete nel giugno e nel luglio coll' aggiunta della parola *inzignerio.*

Proseguesi a veder scritto nei registri d'amministrazione il nome di Marco da Campione nell' agosto, nel settembre, nell' ottobre, e nel dicembre del 1389, poi nel maggio, e nel giugno del 1390: e dai documenti raccolti negli annali rilevasi che assiste a un' adunanza generale tenutasi il 6 gennajo di esso anno, con grande intervento di dignitarî e di popolo, e con quello degli ingegneri e maestri Nicola de' Bonaventuri, Jacopo da Campione, Matteo da Campione ingegnere in Monza, Zeno da Campione, Simone da Orsenigo e alcuni fabbri.

Ma, voltata la pagina del giugno, troviamo scritto nel luglio: « *Mag. Marcus de Frixono Inzignerius Fabricæ decessit die suprascripto (10 Julii 1390) circa horam Ave Mariæ in mane et Corpus ejus sepultum fuit honorifice in Ecc. S. Teglæ ipso die post prandium:* Maestro Marco

de Frixone, ingegnere della fabbrica morì nel suddetto giorno (10 luglio 1390), verso l'avemaria del mattino; e il suo corpo fu onorificamente sepolto nella chiesa di S. Tecla nel giorno stesso dopo pranzo. »

Queste, che abbiamo esposte, sono le opere note di Marco da Campione in servizio del duomo di Milano; e questa l'ultima ricompensa a lui toccata, una sepoltura onorifica in S. Tecla. « Osservo, scrisse il Conte Nava (45), che fu sepolto con onore, e ben lo meritava, ed in S. Tecla, altro titolo di distinzione, perchè era proibito di seppellire i cadaveri nelle due basiliche, se non erano persone di somma distinzione. »

Contemporaneamente a Marco erasi iscritto al *Laborerium* del duomo il suo compaesano Jacopo da Campione. Il Calvi e il Caimi scrissero ch'ei apparteneva al casato dei *Buono;* il Conte Nava aggiunse ch'era figlio di un Giovanni Buono. Ciò non è esatto: nei registri del Duomo, nel settembre e nell'ottobre del 1390, al nome di Jacopo tien dietro il cognome di Fuxina (46). Questa dei Fuxina o Fusina è altra famiglia che diede qualche altro bravo artista, come si vedrà in seguito.

Anche Jacopo incomincia coll'essere maestro di pietra; e il suo nome comparisce per la prima volta il 4 ottobre 1387 insieme ad altri maestri di pietra che sono: Zeno, Andriolo, Lazaro, Rolando, Zambono, Fontana, Cressino, tutti da Campione; Martino da Arogno; Ruggero e Giorgio da Marogia; Alberto, Airolo e Giovannino da Bissone, e Anselmo da Como. Cinque giorni dopo, il 9, si uniscono a questi: Antonio e Giovanni de'Guidi, Adamo, Giovanni de Furno, e Adriolo da Campione e Jacopo da Campione. Alla sfuggita qui notiamo i nomi di Rolando e Zambono, indicati altrove Orlando o Lando, e Giovan Bono, e dei Fontana e dei Guidi parimenti da Campione.

Neppur un anno dopo, il 15 di aprile, maestro Jacopo viene dichiarato ingegnere, giusta la qualifica che gli è data nei registri « *magistro Jacobo de Campilione inzignerio fabbricæ;* » e il primo maggio egli e Marco sono

accettati e stipendiati come ingegneri stabili della fabbrica del duomo.

In seguito, il 6 gennajo 1390, prende parte a un'adunanza, cui intervennero molti distinti personaggi e tantissimi cittadini; e il suo nome viene scritto subito dopo quello di maestro Nicola de'Bonaventura di Parigi.

Maestro Nicola era stato nominato il 6 giugno 1389 dalla Giunta di provvisione; ma non consta altro di questo maestro se non che gli fu dato da comporre il modello del grande finestrone di mezzo del retrocoro, *(finestræ magnæ trahunæ)*, in competenza con Jacopo da Campione; che i due modelli vennero fatti, e sottoposti al giudizio dell'arcivescovo, e che l'arcivescovo, esaminati i disegni, prescelse quello del Bonaventura, e volle che venisse eseguito. Ma quel giudizio non valse a nulla: il 31 luglio 1390, pochi giorni dopo la morte di Marco da Campione, senza che neppur fosse incominciato il lavoro del finestrone, deliberò la Deputazione, « che si cassi maestro Nicola Bonaventuri, ingegnere della fabbrica, dal salario, che gli si corrisponde, e lo si tolga interamente dalle opere della fabbrica. »

L'8 gennaio 1391 vi è un'altra adunanza generale e Jacopo è segnato il primo degli ingegneri e maestri intervenuti, che furono: Marco da Carona, Tavannino da Castelseprio, Giovannino de'Grassi, Simone da Orsenigo, e Lorenzo degli Spazii.

Gli stessi uomini ricompariscono in una successiva adunanza del 21 settembre 1392: Jacopo da Campione occupa ancora il primo posto. In questa e nella precedente seduta ei tenne testa all'ingegnere Enrico di Gamodia, come si scrisse allora, ritornato il 28 novembre di quell'anno dalla Germania, come si dirà fra poco, e che erasi offerto a lavorare e disegnare per tre mesi nella fabbrica del Duomo.

Il Tedesco si permise di sollevare dubbiezze e censure sulla solidità e bontà dei lavori, che si facevano: si discusse pubblicamente intorno al valore delle objezioni:

tutti convennero che le cose fatte erano state fatte bene, e dovevasi continuare nello stesso modo: il solo Tedesco non assentì, *non assensit*. Fu allora che i deputati e gli altri uomini di autorità, « fatto il ragionamento, se sia buona cosa, che il maestro Enrico di Gamodia, il quale per alcun tempo stette alla fabbrica come ingegnere, debba ancora rimanervi o debba essere licenziato, tutti d'accordo opinarono per il licenziamento, che fu eseguito. »

I pochi documenti fino al 1395-96 ci attestano che Jacopo fu sempre al Duomo; ma nell'inverno del 1395 si ritrasse insieme con Marco da Carona sul lago di Lugano. Fu il bisogno del riposo e della salute, dopo tante e tante fatiche, che ve lo indusse? o la necessità di pace e di raccoglimento per studiare, e preparare i disegni di qualche nuova impresa a lui commessa? Consta (47), che il 9 gennaio 1396 egli e Marco da Carona furono richiamati in Milano.

Un raggio di luce, all'aprirsi della primavera dopo ritornato Jacopo dal suo romitorio di Campione, venne a rischiarare la sua fronte.

Il duca Gian Galeazzo aveva divisata la costruzione del Monastero della Certosa presso Pavia, di cui più innanzi avremo a discorrere. Egli per intraprendere un lavoro, che doveva essere sontuoso alla pari del Duomo di Milano, ma dissomigliante nello stile, pose gli occhi su Jacopo da Campione, e lo chiamò al suo servizio. Diffusasi la voce che Jacopo doveva recarsi, e molto probabilmente già erasi recato a Pavia, grande fu il rammarico dei Deputati della Cattedrale di Milano per la perdita di un tant'uomo.

Il 4 marzo 1397 si ragunarono, e presero la deliberazione seguente: « Che Jacopo di Campione, ingegnere della fabbrica, il quale fu accettato sopra i lavori della Certosa *(qui acceptatus est super laboreria Cartuxiœ,)* rimanga ai lavori della fabbrica del Duomo, essendochè questa fabbrica per l'assenza dello stesso maestro Jacopo

che *principiò* la fabbrica stessa *(qui principiavit ipsam fabricam)* dovette sopportare grave pericolo e dispendio, e lo stesso maestro Jacopo possa nei casi necessarî, assistere alla fabbrica della Certosa, come molte altre volte vi aveva assistito, *prout alias pluries accessit.* »

Questo documento ci impone parecchie considerazioni. Esso ci attesta che maestro Jacopo attese fin da principio alla grande opera del Duomo, che anzi letteralmente vorrebbe dire, che la principiò, e, se non vi fosse l'objezione di qualche frase e data, architettò la fabbrica della cattedrale milanese. Ci fa conoscere altresì che essendosi allontanato qualche volta Jacopo, certamente dopo la morte di Marco, la fabbrica ebbe a incontrare pericoli e danni, non trovandosi forse chi al par di lui conoscesse a fondo il disegno, e le buone regole dell'arte. Ci fa sapere infine, che Jacopo, prima ancora che si incominciasse lo scavo delle fondamenta della Certosa, fece colà delle gite, allo scopo, non v'ha dubbio, di fare rilievi, studî e apparecchi per quella splendida creazione, della quale, come vedremo, fu probabilmente l'autore.

Ma la tensione della mente e la perseveranza nel lavoro dovette essere soverchia in quest'uomo, rivolto a così grandi e disparate cose, e il suo corpo dovette cedere. Il 5 luglio 1398 moriva Giovannino de' Grassi, suo compagno di studio e di fatica, cui vennero fatti onorevoli funerali a spese dell'amministrazione. Pochi mesi dopo cessava di vivere Jacopo da Campione. Nei registri del duomo si legge: « 13 novembre 1398 — A maestro Jacopo di Campione ossia ai di lui eredi per le spese delle sue esequie *(loco expensarum obseqii sui)*, ecc.; morì l'ultimo giorno dell'ottobre passato: il suo corpo fu trasportato nelle parti di Campione, ove aveva abitazione per sè e la sua famiglia. Attese le sue benemerenze nell'opera e nel magistero, e la sua buona fama, e perchè così erasi fatto ed eseguito per le spese delle esequie del fu maestro Giovannino Grassi, ecc. »

14. — Se valgono a qualche cosa i documenti contemporanei ed autentici, il merito di avere iniziata e su tirata dalle fondamenta la fabbrica del Duomo di Milano; di avere calcolato su di un disegno prestabilito e *juxta mensuram datam,* tutto quanto riguarda le leggi della statica e della meccanica, sia allora, sia di poi, e di aver contemperato lo stile baricefalo teutonico colla italica agilità e leggiadria, questo merito è dovuto interamente agli ingegneri e architetti lombardi, e in prima linea ai tre maestri comacìni: Simone da Orsenigo, Marco Frixone e Jacopo Fusina da Campione.

Or come si può venire a parlare, dopo i fatti che abbiamo esposti, e che sono consegnati in autentici documenti, di priorità e di primato di maestri forastieri nel duomo di Milano? Ma per debito storico diremo qualche cosa anche di costoro, e vedremo se e quanto merito possa spettare ad essi.

15. — Nel giugno 1389, più di due anni dall'inizio della fabbrica, maestro Nicola Bonaventuri, parigino o italiano dimorante in Parigi, è invitato a venire a Milano: qui arriva, assiste muto a un'adunanza, fa il disegno del gran finestrone del retrocoro, che non viene eseguito ed è poi rifatto da Giovannino de'Grassi e Filippino degli Organi: dopo questa impresa è tolto dal servizio e mandato via. Si potrebbe ragionevolmente dire, che il Bonaventuri abbia impresso qualche onorifico segno nella fabbrica?

Si presentano al tempo stesso due tedeschi, cui taluno volle dare qualche importanza: Giovanni di Fernach, che nuovi documenti comprovano essere da Campione, e Giovanni da Firimburgo. Ambedue, secondo i registri, non sono che conduttori di scarpellini, forse capi massonici, come altri dei nostri laghi: il Firimburgo per qualche mese viene anche adoprato come ingegnere. Ma siccome costui volle sollevare dispute e fare critiche, dopo men di un anno è cassato e rimandato. Di maggior valore dovette

essere il Giovanni di Fernach, che fu molti anni in Germania, e di là ritornò con il nome mutato o storpiato, ed è altra prova del commercio di vita e di arte di molti campionesi coi tedeschi. Il Giovanni di Fernach si presentò nel febbrajo 1391 alla testa di più di 100 scarpellini, entrò nelle grazie dei Deputati, i quali lo incaricarono per le sue relazioni e i viaggi fatti oltralpe, di andare a Colonia, e nel caso trovasse qualche sommo ingegnere, lo conducesse a Milano. Il Fernach partì per la Germania, non vi trovò nessuno di gran merito, ritornò, e dovette rifondere in parte le spese del viaggio. Quasi a modo di compenso i Deputati gli diedero incarico di preparare i disegni della sagrestia meridionale. Chi sa per quali viste, il Fernach stava chiuso e ritirato, lavorava nel massimo secreto, e faceva ordinazioni di qualche importanza, delle quali non potevasi riconoscere lo scopo. I Deputati insospettiti ordinarono, il 1.° novembre 1391: « Che Giovannolo e Beltramolo vadano dall' Arcivescovo, acciò si compiaccia mandare da Giovanni Fernach, per conoscere dallo stesso la definitiva sua intenzione circa l'opera alla quale attende, onde non abbia ulteriormente a procedere in pregiudizio della fabbrica, se l'opera non fosse lodevole. » Allora il Fernach si pose anch'egli a far critiche; ritornava e insisteva sui dubbî già manifestati dal Firimburgo circa la lunghezza e l'altezza della chiesa colla quale si doveva proporzionare la sacrestia. I Deputati e l'Arcivescovo, inquieti per la ripetuta denuncia di commessi errori, chiamarono a Milano un certo Gabriele Stornaloco da Piacenza, esperto nell'arte della geometria, per sottoporre a lui le insorte questioni. Lo Stornaloco venne, esaminò, fece i calcoli, e diede torto ai due critici. Non paga di ciò la deputazione volse preghiera all'illustrissimo signor Duca, di inviare a Milano Bernardo da Venezia, intagliatore e maestro di legname nel suo palazzo, per togliere altri dubbî vertenti fra gli ingegneri della fabbrica intorno ai lavori di essa. Ai primi del novembre

1391 Bernardo si recò a Milano, fece le sue osservazioni, e riferì ai Deputati e al Duca, che i computi dei nostri ingegneri erano esatti, quelli del tedesco sbagliati. Fu allora, che Giovannolo e Beltramolo ebbero l'incarico di andare dall'Arcivescovo a nome della Deputazione, e che l'Arcivescovo ordinò a Jacopo da Campione e a Giovanni de' Grassi di rifare certe misure, come sopra si è accennato, e di ridurre l'opera della sacrestia a più modiche proporzioni e a maggior semplicità, perchè l'opera così ridotta sarebbe più utile e più bella. Il Fernach era già scomparso; e di lui non più si fa memoria.

Abbiamo data la parte sua al Giovanni Firimburgo, e al Giovanni di Fernach, che taluni confusero, facendone una persona sola. Menzioneremo come venuti a Milano occupati nel duomo, e riconosciuti buoni intagliatori un *Pietro di Francia,* un *Anex di Marchestein,* e un *Giovanni Brusa* o da *Bruges*: nessuno dovrà pensare, che cotesti artefici, scesi in Italia nel 1390 e 1391, abbiano architettato il duomo nato nel 1386.

Non può e non deve negarsi che una specie di smania era entrata in molti di volere e avere qualche maestro forastiero.

Nel luglio del 1391 i signori Deputati, invitarono a venire a Milano un certo ingegnere Enrico o Ulrico di Ensingen presso Ulma, attesa, come dice il verbale, la fama della quale gode il detto maestro.

Ulrico fece una corsa a Milano, leggendosi l'annotazione di un pagamento fattogli sulla fine dell'anno; non vi rimase più di qualche mese, e scomparve. Intanto erasi fatto vedere l'altro Enrico, detto di Gamodia, del quale s'è parlato. E se n'è parlato per dire che capitato a Milano, e accettato nel duomo si fece presto ad attizzare il fuoco nel braciere, a metter male, a far danni, laonde due volte fu giudicato e condannato.

Per appurare le accuse da costui mosse si tenne il 1.° maggio 1392 una solenne adunanza, alla quale assistet-

tero maestro Giovanni da Ferrara, chiamato appositamente da Verona, maestro Giacomo da Campione, maestro Simone da Orsenigo, maestro Giovanni de' Grassi, maestro Zanello da Binasco, maestro Bernardo da Venezia, maestro Pietro de' Villa, maestro Lorenzo degli Spazî, maestro Guarnerio da Sirtori, maestro Ambrogio da Melzo, maestro Pietro da Cremona, maestro Paolo d'Osnago, maestro Enrico da Gamodia. Si parlò e si discusse di molte cose attinenti al buon ordine, alla solidità e alla bellezza della fabbrica, e particolarmente se dovevasi far qualche cambiamento nel prosieguo della fabbrica col variare i piloni e i contrafforti esteriori dal come si era incominciato. La risposta fu, che l'opera piaceva tale quale era, e non eravi nulla da mutare, e così dovevasi procedere nel lavoro. Intorno a un'ulteriore quesito: « Se la Chiesa, non computando nella misura il tiburio da farsi, debba salire al *quadrato* o al *triangolo* fu deliberato, che essa possa salire fino al triangolo ossia fino alla figura triangolare e non più. » Tutti que' maestri ragunati caddero d'accordo, soltanto il Gamodia non assentì, *non assensit.* Allora i Deputati deliberarono alla loro volta, che si dovessero togliere tutte le spese inutili, fra queste lo stipendio del Gamodia, e gli si desse licenza di andarsene pe' fatti suoi — *licentietur ad eundum pro factis suis.* — Ma il tedesco tenne duro e ricorse al Principe, il quale rimise il ricorso ai Deputati perchè leggessero e nuovamente deliberassero. Questi il 7 del seguente luglio, chiamarono a sè il Gamodia, gli contestarono di avere male servito alla fabbrica nei disegni e in altre cose necessarie — *in designamentis et aliis necessariis pro Fabrica male serviverit,* — anzi di aver recato grave danno per le sue male fatte. Gli furono dati sei fiorini pel viaggio, e venne licenziato. Dicono gli annali, che fu richiesto il Gamodia se avesse qualche cosa a rispondere, e che egli, intese le cose per mezzo dell'interprete, non aprì bocca, pigliò i sei scudi, e partì immantinente — *statim recessit.* —

Eppure da questo Gamodia, del quale si sa nè più, nè meno di quanto sta qui scritto, taluni dei nostri si compiacquero di cavar fuori un grande artista, un genio. A lui venuto in Italia sulla fine del 1391, fu attribuito il disegno del Duomo del 1386; a lui, uscito d'Italia alla metà del 1392, fu appiccicato il merito della Certosa di Pavia, iniziata nell'agosto del 1396.

Qui non finisce la calata in Milano di avventurieri esteri, orgogliosi e testardi. Ripresentasi alla metà novembre del 1394, l'Ulrico d'Ulma, apparso e tosto dileguatosi nel 1391; fu riammesso a buoni patti. Ma questi, forse inorgoglitosi per le buone accoglienze, si volse presto a criticar le opere in corso, a tirar fuori disegni, e a chiedere una ferma lunga e a sè molto vantaggiosa. I Deputati, al solito, nominarono una commissione, e quindi vollero un'adunanza, cui intervennero giureconsulti, nobili, cittadini, fabbri e ingegneri, e della quale fu la conclusione, che i lavori del duomo andavano bene, che non vi era nulla da mutare, e però che le proposte di Ulrico non erano da ascoltarsi. Siccome eravi taluno avversario o dubbioso dei nostri: così il Capitolo scrisse al Duca in Pavia, che si degnasse inviare il suo ingegnere Nicola de' Selli a Milano per esaminare i disegni e le differenze nate sopra la fabbrica. Il Principe rispose il 10 marzo 1395; « Noi vogliamo, che quattro di voi con Gabriele di Rande, e uno o due degli ingegneri della chiesa veniate a Pavia con quei disegni che sono stati fatti in occasione della detta chiesa, e con colui che fece i detti disegni, e con ogni informazione necessaria circa l'opera della chiesa da compirsi, e quando sarete qui, conferirete con il predetto maestro Nicolao, e potrà essere posto un ordine per le cose che si stimeranno più conformi al lodevole proseguimento della detta Chiesa. » I deputati delegarono Jacopo da Campione e Giovannino de' Grassi ad accompagnare Ulrico a Pavia, e a portar ivi i disegni: costoro conferirono con Nicola de' Selli e con il Duca, e nulla fu immutato nel-

l'ordine della fabbrica. Il qual'ordine proseguì senza alcuna delle innovazioni proposte dal tedesco. Passati i quattro mesi della ferma di Ulrico, il Capitolo ordinò che gli si pagasse l'intero salario, si ritirassero i disegni da lui trattenuti, e lo si licenziasse e fosse mandato via pe'fatti suoi — *ad eundum pro factis suis.* —

Trascorsero all'incirca tre anni, senza che voci e comandi si facessero sentire con accento forastiero sotto le vôlte del duomo di Milano. Ma l'ultimo dì dell'ottobre 1398 era morto Jacopo da Campione; e pare che i Deputati della fabbrica, per colmare il vuoto lasciato da tant'uomo, pensassero a far venire ancora d'oltremonte chi compensar potesse in qualche modo sì grave perdita. Essi incaricarono certo Giovanni Alcherio, milanese dimorante in Parigi, di indagare, se mai in quella città, dove si compivano i magnifici lavori di *Nôtre-Dame*, si potessero rinvenire uno o più artisti di cartello da condurre al tempio di Nostra Donna di Milano. L'Alcherio scrisse ai XII di provvisione e all'Arcivescovo di aver trovato là un eccellente pittore fiammingo di nome Jacopo Cova con due suoi scolari, e un certo Giovanni Campanioso di Normandia, e un di lui compagno di Parigi, chiamato Giovanni Mignotto, ben disposti a venire a Milano. Come si vede, era questa una rappresentanza dell'arte fiamminga, normanna, e parigina, che teneva allora il primato nel genere romano-gotico e specialmente puro gotico. Avuta questa notizia, la Deputazione, il 13 aprile 1399, deliberò di accettarli.

Il Cova al settembre del 1399 aveva già prestato servizio, imperocchè trovasi annotato in quel mese un pagamento a lui fatto; ma dopo tirato quel salario, scomparve.

Il normanno Campanioso non dev'essere venuto al di qua dell'Alpi: di lui non vi è memoria nei registri.

Il Mignotto venne; ed ebbe l'incarico di ultimare l'opera delle due sagrestie. Ma egli volle estendere la sua ingerenza in tutte le parti della chiesa. Non vivevano più i vecchi comacìni, Simone da Orsenigo, Marco e Jacopo

da Campione da ridurlo subito al dovere. Tuttavia inciampò in altri più giovani; Marco da Carona e Antonio da Paderno, che contrastarono vittoriosamente con forza di raziocinio e sottilità d'ingegno.

È inutile entrare nelle questioni lunghe, intricate e appassionate, che si protrassero per più mesi e nelle quali vennero costretti a metter bocca i Deputati, il Vicario e i XII di provvisione, l'Arcivescovo e il Duca, non che gli ingegneri più competenti, i nobili e ogni fatta di cittadini. Il Mignotto faceva le critiche agli accidenti e alla sostanza: biasimava i piloni, i capitelli, le finestre, i trafori, e qualunque specie di ornature: diceva che l'opera era pessima, che eravi difetto di scienza geometrica e di arte, e correvasi il pericolo che vôlte, piloni, tutto l'edifizio avesse ad andare a soqquadro.

Il francese aveva incontrato l'appoggio di taluni ingegneri nostrali, e forastieri, e di alcuni personaggi milanesi, specialmente dell'Alcherio, che proteggeva colui, che aveva proposto. La gran maggioranza dei cittadini di Milano stava con i nostri, e si opponeva a che avvenisse una sospensione o interruzione di lavori, e si cangiasse l'ordine dell'opera già onorevolmente condotta innanzi. Si tennero adunanze, si pronunziarono discorsi, si scrissero memoriali, non senza ingiurie e insinuazioni, per informazione delle autorità e del pubblico.

16. — Per mostrare su di che vertesse specialmente la lite, come tutto si studiasse e calcolasse dai primarî artefici, e dottrina e arte informasse i lavori dei maestri comacìni, può essere utile riferire alcuni brani del verbale dell'adunanza del 15 maggio 1401, nella quale si discussero le opere di fabbrica proposte dal francese Mignotto. « *Marco da Carona* disse, che il lavoro incominciato dal Mignotto intorno alle vôlte e alle crociere avviate sui capitelli *non era solido, perchè non ha misura regolare.*

Lo stesso afferma *Antonio da Paderno.*

Giovanni Alcherio, Guidolo della Croce, lo Scrofato, Gal-

letto de' Belloni, Simone da Cavagnera, partigiani del Mignotto, sostengono che il disegno è solido.

Intorno a un secondo quesito, se il lavoro sia bello e lodevole.

Risponde *Marco,* che è bello ma non lodevole, perchè *non è lodevole ciò che è fuor delle regole.*

Porolo da Calco soggiunge, che in Parigi vi potranno essere archi fatti a somiglianza di quelli progettati dal Mignotto; ma la *Chiesa di Milano richiede cose nuove e non vecchie,* e l'arco del Mignotto non è dei più belli.

I partigiani del Parigino seguitano a sostenere, che il suo arco è bellissimo.

A una terza domanda: se sia più solido e più bello l'arco fatto prima.

Marco da Carona sostiene che il primo è più solido; *Antonio da Paderno,* che il primo è più solido, ma questo più bello.

Parlano nel senso opposto i fautori del Mignotto.

A un successivo quesito: se accettandosi le forme del secondo progetto, si muterebbero con quest'opera solamente le disposizioni precedenti circa la maggiore altezza o larghezza della chiesa, ovvero anche in qualche parte sostanziale.

Marco da Carona: La risposta è che si varierebbe l'ordine stabilito dagli altri ingegneri secondo il principiato.

Antonio da Paderno dice che il Mignotto *non fece la dimostrazione, come era stata fatta dagli altri ingigneri,* circa all'altezza di tutti gli archi, e quindi intorno all'altezza della crociera.

Donato dice: che in confronto di quella ordinata prima si fa qualche variazione all'altezza compiendo il progetto del Mignotto, ma questa variazione è lodevole, perchè *segna la ragione geometrica del triangolo-*

Aggiunge *Della Croce:* Seguendo la forma del secondo progetto si muta il falso ordine già disposto, e si rispetta

il retto ordine del triangolo, che non può essere abbandonato senza errore come altre volte maestro Enrico e certo maestro Annex tedesco, prima di lui, predicarono con alta e fedele voce nelle orecchie dei falsi sordi.

Scrofato: Risponde che se si varia qualche disposizione precedente, la si varia in meglio, in più bello e più lodevole, *secondo la geometria triangolare.*

Galleto: Osserva che seguendo il nuovo progetto si muterebbe la disposizione precedente, ma questo non si allontana dalla forma triangolare, dalla quale nessun geometra perito non può, nè deve recedere.

Gli animi si riscaldarono, e dalle ragioni si passò alle insolenze.

Della Croce, lancia spezzata del Mignotto, uscì col dire: Non è a maravigliarsi se in quest'opere ricorrono molti errori, giacchè avete costituito come ingegneri dei lavoranti di serizzo, dei pittori, dei fabbricatori di guanti e dei carpentieri, persone del resto probe, come ritengo, ma inesperte in queste cose.

Le voci delle querimonie e dei dissidî si diffusero nella città e arrivarono alle orecchie di monsignor Arcivescovo. Il quale inanimito dalla tendenza generale dei cittadini e da quella della maggioranza dei Deputati, troncò ogni discussione scrivendo risolutamente, subito dopo conosciuto l'esito della adunanza: « Che si finisca il primo incominciato lavoro, perchè è migliore, più forte, e meglio corrisponde alla ragione, alla sua naturalezza e al suo nascimento — *quia est melius, fortius, et magis cum sua ratione, ac magis et bene respondens suæ naturalitati et suo nascimento.* —

Il francese Mignotto non s'arrese, e tenne duro come il tedesco Gamodia. Anch'egli si rivolse e si fece raccomandare al Duca, il quale, come al solito, mandò due de' suoi ingegneri per vedere e riferire. Questi furono Bartolino da Novara e Bernardo da Venezia, i quali si recarono a Milano, ed esaminata la fabbrica del Duomo, scrivevano

il 4 luglio 1401 al Duca, che « sarebbe stato quasi impossibile costruire un edifizio tanto grande e solenne senza alcun difetto » e conchiudevano assicurando della solidità del Duomo, che dovevasi « lodare per un bellissimo e vasto edifizio » e raccomandavano « doversi seguire la maniera principiata e incominciata. »

Gian Galeazzo, che erasi annoiato e inquietato per quelle controversie continuate e astiose, ora che ebbe rassicuranti notizie da'suoi fidati ingegneri circa il regolare proseguimento dei lavori finì con il far rispondere, il 27 novembre 1401, ad una commissione venutagli a Pavia a perorare la causa del Mignotto: « Giovan Galeazzo disse, che fu sempre ed è sua ferma intenzione ed espressa volontà di non intromettersi nè per l'edifizio della Chiesa, nè pei maestri, ingegneri e officiali di quella fabbrica, eccetto che nel conferire ai medesimi quegli amminicoli valevoli a poter fare e a lui richiesti, secondo la sua devozione alla stessa Chiesa...: ma volere che in tutto e per tutto si faccia, si edifichi e si costruisca giusto il libito e la disposizione de'suoi cittadini e uomini di Milano, e dei deputati della fabbrica. »

Fu in conseguenza delle querele e degli intrighi, che il 24 ottobre 1401 i deputati deliberarono: « Comprendendo l'arroganza e la disobbedienza di maestro Giovanni, comprendendo i danni enormi, grandissimi, insopportabili, che per lui derivarono alla fabbrica; come le cose peggiorassero di giorno in giorno per causa e fatto di esso maestro, e per la di lui deficienza, ignoranza e malizia, ecc., provvidero che maestro Giovanni Mignotto sia onninamente cassato, e nell'oggi e dall'oggi in avanti lo cassarono e lo cassano. »

Il Mignotto fulminato da tal sentenza, e per di più da altra che gli imponeva di compensare i danni fatti, levò con gran fretta le calcagna, e uscì di gran carriera dallo stato di Milano. I maestri italiani e particolarmente i comacìni rimasero unici padroni del campo, e con quiete

ripresero i lavori coll'ordine originario indicato dai nostri ingegneri, secondo il naturale principio del duomo avvenuto 15 anni prima, cui avevano presenziato il Duca, l'Arcivescovo, e moltissimi primarî cittadini ancor viventi.

17. — Dei quali ingegneri o maestri, cioè di coloro, esclusi i tre maggiori nominati, che operarono nel primo periodo il più importante, che si chiude colla morte di Gian Galeazzo, verso la fine del 1402, proseguiremo in modo più breve, secondo il nostro assunto, a tener parola.

Passiamo sotto silenzio Matteo e Bonino da Campione, la cui gloria splendette altrove. Matteo è ricordato due volte: nel verbale dell'adunanza del 6 gennaio 1390, ove gli si applica l'aggiuntivo di ingegnere in Monza — *ingegnerius de Modoetia* — e in una deliberazione del Capitolo presa nel giorno della morte di Marco da Campione: « Si scriva all'ingegnere di Monza, che venga a Milano, e vedasi se vuol servire alla fabbrica. » A questo onore preferì Matteo l'altro di attendere ad opera più modesta, ma bella e tutta sua. Di Bonino non si ha che un cenno fugace, se pure a lui si riferisce e non ad un suo omonimo. Il dottor Ceruti lo avrebbe ritrovato nell'elenco di parecchi scarpellini o scultori, in data 6 gennaio 1388 (48), e impiegato a sette soldi al giorno. Egli poi interviene e parla nell'adunanza generale del 20 marzo dello stesso anno, associandosi quasi interamente ai giudizî de' suoi conterranei Marco e Jacopo da Campione.

Forte e bravo artefice ci viene innanzi Zeno da Campione, il quale, nei registri in data 27 luglio 1389, è indicato con il cognome di *Fuxina*, ed era certamente del casato, forse fratello di Jacopo. Egli figura più volte fra i maestri di pietra; interviene a importanti sedute; ha sotto di sè quasi 250 scarpellini, scultori e lisciatori di marmi, e ottiene il titolo di Ingegnere.

Quando fu licenziato il Bonaventuri, e parecchi in quella circostanza furono rimandati dal servizio, la Deputazione deliberò, che si ritenesse Zeno da Campione, perchè utile

e assolutamente necessario. Ebbe parecchi incarichi; deve essersi distinto per speciali opere, certamente di scultura, sicchè venne nominato *Cittadino* milanese. Nel 1397 andò a dirigere gli scavi e gli sbozzi dei marmi alla Gandoglia donde pare non sia più ritornato. Un bell'elogio di lui fecero i Deputati alla amministrazione, quando deliberarono che fosse ritenuto agli stipendî del duomo, perchè era utile e assolutamente necessario — *utilis est et omnino necessarius.* —

Quanto Zeno come maestro di pietra e di muro, altrettanto valse Tavannino da Castelseprio quale maestro di legnami. Grandi dovettero essere le difficoltà, fino dal bel principio, per innalzare, distendere, assicurare i ponti da costruzione, e calcolare, intrecciare, ordinare le immense travature a sostegno dei tetti e delle vôlte. Tutto il movimento di questa macchina complicata e gigantesca, alla quale erano abbandonate le vite di centinaja di artefici e operaj, e l'esito parecchie volte di lavori arcidifficili, pericolosi, e costosissimi, venne dato nelle mani di Tavannino.

Un bell'elogio lasciarono anche di lui i Deputati della fabbrica, i quali nel rieleggerlo ingegnere maestro di legname il 12 luglio 1391 scrissero nel verbale, che tale nomina si faceva « per la ragione che il detto Tavannino era ottimo maestro, e senza di lui niente di buono poteva farsi nella fabbrica. »

Uomo di tempra robusta e di ingegno gagliardo dovette essere Lorenzo degli Spazî di Laino in Val d'Intelvi. Nessun scrittore accennò, ch'io sappia, a questa patria di Lorenzo, che è modesto paesello nella cavità di verde valle alle radici di montagne elevate e boscose, in aria saluberrima. Eppure di ciò non corre dubbio: nei registri dell'amministrazione è segnato in data del 13 agosto 1389, un pagamento: « A maestro Lorenzo degli Spazî di Laino, — *magistro Laurentio de Spatiis de Layno.* — » Questo nome di patria è ripetuto altre volte.

Lorenzo si produce dapprima nel *Laborerium* nel maggio 1389, a capo di 188 scalpellini e scultori, continua per tutto il 1389 e il 1390 nel suo lavoro alla direzione ora di 100, ora di 200 e più dipendenti; passa parte del 1391 alle cave della Gandoglia, e parte fra i suoi operaj, che in qualche mese giungono fin quasi al numero di 250. Nel settembre di detto anno figura fra gli intervenuti a un'adunanza generale, e in altra adunanza tenutasi il gennajo 1392 figura tra i contradditori del Gamodia. Ottenne il titolo di ingegnere, e in tale ufficio proseguì a rendere utili servizî al duomo fino al 1396. La fama dell'abilità di Lorenzo nelle cose d'arte erasi sparsa in giro: laonde i notabili della città di Como, che intendevano rinnovare la loro cattedrale, misero gli occhi sopra Lorenzo, lo richiesero all'amministrazione del Duomo di Milano, e lo ottennero. Anch'egli forse, come Matteo da Campione, preferì di essere primo autore in una fabbrica di secondo ordine, che secondo in una fabbrica di ordine primissimo.

Tre uomini di gran merito entrati in servizio quando l'edificazione era avviata, furono: Marco da Carona sul lago di Lugano di faccia a Campione; Antonio da Paderno sull'Adda sotto Lecco; e Giovannino de' Grassi, abitante in Milano presso Porta Comacìna. Marco, che dev'essere stato figliuolo di Guglielmo ingegnere in Crema, apparisce nel 1389 e nel 1390 capo squadra di lavoranti in pietra allato di Lorenzo degli Spazî, prende parte a parecchie adunanze generali; nel 1398 è nominato ingegnere, e nella memorabile adunanza del 5 maggio 1401 fu lui che attaccò fieramente il Mignotto, lo sconfisse, e tolse la voglia ai nostri di chiamare gli stranieri, a questi di venire.

Gli stessi meriti presso a poco ebbe Antonino da Paderno; lavorò da architetto e da ingegnere insieme con Marco, di cui era fido amico; fu anche disegnatore esperto sui vetri e abile pittore. Come furono sempre uniti negli studî e nelle fatiche, nelle tribolazioni e nelle gioje in

vita, così parve che, nuovi Eurialo e Niso, volessero separarsi neppure in morte. Nello stesso anno 1405, nello stesso mese di luglio, ambebue discesero nella quiete onorata del sepolcro.

Di Giovannino Grassi, che fu artista nel vero senso della parola, diremo poco, per essersi già di lui parlato. Da una nota del marzo del 1391 sui registri d'amministrazione si ritrae, che fecesi un pagamento a maestro Giovannino de' Grassi pittore, di porta comacìna — *portæ cumanæ.* — Poichè egli ha il diminutivo di Giovannino ed è pittore, potrebbe darsi che fosse figliuolo di Giovanni da Milano o propriamente da Caverzajo.

Giovannino esordisce collo eseguire alcuni disegni per la fabbrica, e collo scolpire una figura marmorea, che i Deputati giudicano di esimia finezza — *eximiæ subtilitatis* — ed acquistano; nello stesso 1390 riesce ad essere nominato ingegnere in via d'esperimento, quindi nel luglio del 1391 in pianta stabile, con buon stipendio, e coll'obbligo onorifico di istruire e ritenere qualche bravo allievo.

Mentre attende ai lavori architettonici, non smette di occuparsi di scultura e di pittura. Nello stesso 1391 scolpisce le statue del Cristo e della Samaritana da collocarsi presso il fonte battesimale nella sacrestia, e dipinge l'imagine di Papa Bonifacio IX da portarsi in giro nella città in occasione del Giubileo. Una deliberazione del 3 ottobre 1395 del Capitolo dice: « Che maestro Giovanni de' Grassi, il quale ornò in oro ed azzurro le figure della porta della Sagrestia verso Compedo, e ora deve fare diversi disegni pei trafori delle finestre e pei capitelli dei piloni, onde possano lavorarsi gli occorrenti marmi, per cui gli abbisogna di avere un socio che lo ajuti, anche per ornare la porta dell'altra sacrestia verso la curia dell'Arcivescovo, assuma il suo fratello Porrino de' Grassi, abile a tali lavori. » Anche questa porta colle ornature in giro, che sono ancora a vedersi, vennero eseguite da Giovan-

nino in compagnia del fratello, e ancora attirano l'occhio gradevolmente quegli intrecci di graziose figurine, di testoline d'angioli, que' fogliami e que' fregi diversi di una venustà rarissima a' que' tempi.

Inutile è riandare tutto quello che fece Giovannino Grassi: quanto di lui rimane ci fa rimpiangere ciò che manca delle sue opere. Artefice sottile e ingegnoso trattava, come i migliori de' suoi dì, le seste, lo scarpello e il pennello: solo gli mancò la penna di un qualsiasi cronista che illustrasse il suo nome.

Il Capitolo ordinò che i disegni di Jacopo da Campione fossero depositati nelle stanze dell' amministrazione, e quelli di Giovannino affidati al suo figlio Salomone, che per benemerenza del padre, e l'ingegno promettente venne iscritto fra gli ingegneri della fabbrica. Leggesi che fra i modelli di Giovannino v'era pur quello del Duomo fatto in legno ma non ancora ben finito; e volle il Capitolo che « fosse compito colla sua copertura superiore — *cum copertura supra* — affinchè rimanesse sempre in esempio e fosse posto in evidenza per regola delle opere della fabbrica per quando accadrà di finire e coprire la chiesa, e perchè anche si possa conoscere se vi siano dei difetti. »

Ora sarebbe da dire di molti e molti ingegneri, artisti e maestri diversi, che vengono in seconda linea, e tutti appartengono alla numerosa propagine dei comacìni. Facciamo una rapidissima rassegna.

Rovistando entro le carte dell' Amministrazione incontriamo Antonio da Tronzano nel Varesino, Guarnerio da Sirtori in Brianza, un Magatti da Angera, che, a cominciare dal 1388, sono ingegneri, e prendono parte ad adunanze generali e ai lavori: Beltramo e Paolino da Orsenigo, forse figliuoli o nipoti di Simone; Leonardo ed Erasmino da Sirtori, Simone da Campione, Gaspare da Carona, Paolo d'Osnago, Enrico da Gravedona, Servadio da Varese, tutti ingegneri operatori nei primi anni del 1400. Si presentano altresì distinti i capi maestri Sala da Ga-

liano e Gasparolo da Lurago, che al principio del 1400 intervengono ad adunanze, e sono di grande ajuto all' incremento della fabbrica.

Come poi usasi mettere cornice convenevole a bel quadro, la quale giova a dar spicco e risalto allo sfondo, alle figure, al paesaggio: così qui metteremo un contorno di artefici e artigiani più modesti, tutti del territorio di Como, agli artefici maggiori, che abbiamo in qualche modo delineati.

Nel 1387, all' esordire della fabbrica, sono nominati un Anselmo da Como *(de Cumis)* un Paolo da Melide, un Alberto e un Domenico da Carona, un Marchixio o Marchese da Campione, e un Airoldo da Bissone — *de Bixone vel Bissono* — maestri in pietra viva. Sono nominati, verso la fine dello stesso anno, un Alberto e un Giovanni da Bissone, un Martino da Arogno — *de Arogno* — un Ruggero e un Giorgio da Maroggia — *de Marozia,* — un Giovanni di Guido, un Adamo e un Lazaro, un Giovannino, detto Rolando, un Giovanni, un Attiolo, un Cressino, un Zambono, ossia Giovanni Bono, e un Zambonino, e un Fontana, tutti da Campione. Devesi fare a parte onorata menzione di Jacopo figlio di ser Zambonino da Campione, che scolpì il bellissimo sopraornato della porta, che conduce alla sagrestia settentrionale, nel quale è incisa nel contorno inferiore del grande bassorilievo in chiari caratteri la seguente epigrafe: *Jacobus filius ser Zambonini de Campilione fecit hoc opus.* Il Boito (49), loda moltissimo questo lavoro, che dice « castigato, quasi classico nelle sue forme archi-acute, giustamente proporzionato, perfettamente organico e logico. » Il Fernach, parimente da Campione, fece un tabernacolo nella porta dell' altra sagrestia, secondo lo stile tedesco o gotico da lui appreso in Allemagna.

Nel 1389 sono nominati un maestro Lanfranco da Carona, Antonio Guido da Campione, Paolo da Osteno — *de Osten* — un Adamo e un Giovanni da Campione, un

Martino d'Arogno, che si uniscono ad altri conterranei, e soprastanno a grosse squadre. Nel 1390 entrano nel *Laborerium* Giovanni da Lugano, Giovanni da Campione, Benigno da Campione, Antonio da Righezzo — *de Regetio* — presso Osteno, Airoldo da Melide, Mirano da Lanzo con lungo codazzo di muratori e scalpellini e con ugual salario di Lorenzo degli Spazî, del Fernach e del Firimburgo. Nel 1390 la maggior parte di costoro, e un Marco d'Albese e Zeno da Campione s'aggirano fra le onde dei lavoranti, e i rumori de'martelli, de' scarpelli, delle ascie e de' zapponi.

Tutto ciò sta segnato nelle carte dell' Archivio del Duomo di Milano. Potremmo allargare le citazioni, ma *de hoc satis superque:* la nostra tesi a onore dei Maestri Comacìni è più che abbondevolmente dimostrata.

18. — Prima di por fine a questa parte riguardante il Duomo, rivolgiamoci ad alcuni marmi d'antica data, e al vecchio artefice che li ha scolpiti. Alludiamo a Jacopo o Jacopino da Tradate, nell'agro comacìno, che fu scultore lodatissimo a'suoi tempi. Di lui rimangono poche cose, e poco quindi possiam dire. Lo ricordano gli annali del duomo di Milano in varie occasioni, e specialmente quando si discusse del gravissimo tema della forma di copertura da darsi al tetto della vasta e complicata fabbrica. Disputarono lungamente e vivamente Aramolo d'Arogno, Giovanni del fu Marco e i fratelli Zambono e Jacopo da Campione, e Jacopino da Tradate, che fece prevalere e accettare il suo sistema, che riescì il più bello, il più commodo e sicuro, e trasformò il largo aereo spazio quasi in osservatorio dei più larghi e stupendi panorami.

A tale studio, tenne dietro una rinomata sua scultura che ancora spicca in Duomo. Nel 1418 Papa Martino V, essendo di ritorno dal Concilio di Costanza e passando per Torino, fu invitato dal Duca Filippo Maria Visconti a venire a Milano e a benedire l'altar maggiore allor compito. « Un tal fatto, scrive il Calvi (50), si volle eternare con

un marmoreo monumento, e n' era incaricato Jacopino. » Il Mongeri così giudica questo lavoro (51): « Jacopo da Tradate è il supremo scultore della fabbrica ai primi del 1400. La statua di Martino V, da lui condotta negli anni 1419 e 1420, e portante il di lui nome mette il suggello alla sua fama, anche senza l'Eterno Padre scolpito, pochi anni prima, per la serraglia della tazza sovrincumbente al coro. » A Jacopino viene altresì attribuito il deposito, che Guido Torelli, Marchese di Guastalla, generale di Filippo Maria, fece erigere in S. Eustorgio per collocarvi i resti del suo figliuolo Pietro morto giovinissimo nel 1416.

Che poi l'ingegno e l'arte di Jacopino fossero altamente apprezzati, lo dimostrerebbe senz'altro una deliberazione del 12 gennajo 1415 dell'Amministrazione del Duomo, nella quale si parla della *molta abilità e ingegno suo nello scolpir figure umane e d' animali e altro,* e lo si fissa come *scultore per tutta la vita* entro il duomo, conciossiachè, dice il verbale, se maestro Jacopino non si trovasse in questi paesi, dovrebbe essere cercato nell'universo mondo. »

Malgrado le molte lodi e l'accresciuto stipendio, Jacopino accettò l'invito di recarsi come scultore alla Corte dei Gonzaga. « All'anno 1440, scrive il marchese Carlo d' Arco (52), sappiamo che Giovan Francesco Gonzaga chiamò in Mantova Jacobino da Tradate per lavorarvi in scultura, ma nessuno poi seppe indicare le opere che vi avesse eseguite.... Il da Tradate lasciò discendenza in Mantova, e fu suo figlio quel Samuele che al 1463 assieme al Feliciano e ad Andrea Mantegna intrattenevasi presso il lago di Garda a *misurare monumenti ed a ricopiare lapidi antiche,* ed il quale al padre defunto eresse sepolcro nel Chiostro di S. Agnese, su cui volle scritto così: — *Jacobino de Tradate patri suaviss.* — *Qui tamquam Praxiteles vivos in marmore fingebat vultus.* — *Samuel observantis.* — *V.* — *F.* —

19. — Intanto nel settembre 1402 era morto il Duca Gian Galeazzo, e successogli il figlio Giovan Maria di 14 anni sotto la reggenza della madre figlia di Barnabò, fiacca di spirito e di corpo. Qui cambiano i personaggi, cambiano le scene, e l'arte si arresta man mano con il crescere del nuovo Principe di indole mezzo bestiale, inferiore per intelligenza, superiore per efferatezza a Galeazzo II e a Barnabò. Ora ci è necessario rifarci indietro e discorrere delle tre altre edificazioni contemporanee che hanno contatti con quella del Duomo di Milano, al quale ritorneremo un po' più innanzi per seguire lo svolgimento di quell'opera maravigliosa, e la gloria degli artisti Lombardi, particolarmente dei maestri Comacìni.

NOTE

(1) Murena in *Rerum Italicarum Scriptores*, Vol. VI.

(2) *La Rotonda di Brescia*, pag. 17.

(3) Pietro Verri: *Storia di Milano*, cap. XIII.

(4) *I Principî del Duomo di Milano* del Dottor Antonio Ceruti, pag. 23.

(5) *Cum ecclesiam mediolanensem*, ecc.

(6) *Ad hoc quod fabrica Ecclesiœ majoris, quœ jamdiu et multis retro temporibus steitt ruinata, et cœpit refici, debitum et votivum suscipiat incrementum, contenti sumus et placet*, ecc.

(7) *Dirigentes ultimœ affectionis intuitun*, ecc.

(8) Vedi gli annali della Fabbrica del Duomo di Milano — Vol. I, anno 1387.

(9) *Pro lib. 2 morsecale pro dando magistro Andreœ de Organis L. 4.*

(10) *Pro mag. 1 et lab. 47 pro fatiendo fundamenta pilastris.*

(11) *Mag. 1 et lab. 31 ad fatiendum fundamentum pilastrorum.*

(12) *Symoni de Orsenigo magistro ingenerio, pro diebus 18 in quibus stetit in dicto servitio.*

(13) *Magistro Marcho de Frixono, qui fuit in servitio fabricœ, et incœpit facere laborare a die 5 martii et fenit die 2 aprilis, pro ejus mercede L. 12, 16.*

(14) *Magistro Andreœ de Modena, ingenerio domini, pro ejus mercede plurium dierum quibus fuit et stetit in Mediolano pro fabbrica ecclesiœ*, ecc.

(15) *Mag. Marcho de Frixono ing.*, *mutuo L. 22.*

(16) *Laborantibus 84 L. 13, 13, 6. — Magistris a muro 4, videlicet: Symoni de Orsanigo, 5, 10, Johannino de Orsanigo, 5, 10, Johanni de Axio, 5, 9, Johanni de Troenzano, 5, 9, L. 18.*

(17) *Pro corda br. 18 ponderis lib. 5 1/2 ad puteum super laborerio pro hauriendo aquam.*

(18) *Pro solutione braziarum 2 cordœ, brach. 110 1/4, pro mensuris fiendis pro ecclesia.*

(19) *Pro lib. 2. clav. de 30 pro schallis fiendis in fundamentis.*

(20) *Guarnerio de Sirturi magistro lignaminis*, ecc.

(21) *Mag. Simoni de Ursanigo pro brimitta rubea pro tingendo et signando laboreria opportuna pro fabrica.*

(22) *Pro lib. 3 clav. a grondalibus*, ecc.

(23) *Nuntio ituro Cremonam cum literis dom., deputatorum fabricæ ad magistrum Guillelmum de Marcho inzignerium, ut veniat Mediolanum pro laborerio dictæ fabricæ.*

(24) *Mag. Guillelmo de Marcho inzignerio in Crema*, ecc.

(25) *Mag. Symoni de Ursanigo et sotiis 10*, ecc.

(26) *Magistro Andreæ de Mutina*, ecc.

(27) *Symoni de Orsanigo magistro a muro*, ecc.

(28) *Pro corda una reforzata long. br. 180, consig. magistro Simoni de Ursanigo dicti laborerii ingegnerio pro ponendo mensuras.*

(29) *Pro solutione cartarum 2 pecudum magnarum consig. magistro Simoni de Ursanigo*, ecc.

(30) *Pro giepso consignato mag. Marco de Frixono*, ecc.

(31) *Documenti diplomatici degli Archivî Milanesi* raccolti dall'Osio, I, 115.

(32) *Anichino de Germania*, ecc.

(33) *Jacobino de Bruges*, ecc.

(34) Capit. XVI.

(35) *I Principî del Duomo di Milano*, pag. 170.

(36) *Vitruvio Lucio Pollione. — Dell'Architura. —* Traduttori Boni Mauro da Bergamo, e Benedetto Giovio Comasco, e diversi altri. — Commentatore Cesare Cesarano o Cesariano Milanese — Como, 1521, 15 Luglio.

(37) Liber primus — XIIII.

(38) Libro I, XIII verso.

(39) *Il Duomo di Milano* di Camillo Boito, Milano 1889.

(40) Proemio agli Annali della Fabbrica del Duomo di Milano.

(41) I principî del Duomo di Milano, pag. 137.

(42) *Magistro Marcho de Frixono*, ecc.

(43) *Magistro Marcho de Frixono, qui stetit in servitio, pro parte solutionis, L. 9. 11, 8.*

(44) *Pro giepso consignato Magistro Marcho de Frixono et sotiis pro fingendo formas quatuor pilonorum, pro medris pironorum fiend. in dicta ecclesia.*

(45) *Delle origini del Duomo di Milano.*

(46) *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano:* Appendici, Vol. I, pag. 144.

(47) *Annali del Duomo*, Vol. I, pag. 156.

(48) *I Principj del Duomo di Milano*, pag. 138 in nota.

(49) *Il Duomo di Milano*, pag. 139.

(50) *Jacopino da Tradate*, scultore, parte I, pag. 139.

(51) *L'Arte in Milano*, pag. 115.

(52) *Delle Arti e degli Artefici di Mantova:* Vol. I, pag. 37.

CAPITOLO XIII

PRINCIPÎ DELLA CERTOSA DI PAVIA, DEL SAN GIOVANNI DI MONZA, E DELLA CATTEDRALE DI COMO

1. — Come il merito dell'inizio e dei primi progressi del Duomo di Milano è dovuto ai cuori dei fedeli, ossia al Popolo Milanese: così quello dell'altro magnifico monumento, del quale passiamo a parlare, la Certosa di Pavia, è incontestabilmente da attribuirsi a Giovan Galeazzo Visconti, Conte di Virtu, primo Duca di Milano. Fu scritto (1), che un certo Macone, priore della Certosa di Garignano presso Milano, e Pietro Filargo, uomo dotto, vescovo di Novara, residente in Pavia, poi arcivescovo di Milano, indussero Giovan Galeazzo a quella fondazione: e parecchie furono indicate le ragioni della deliberazione. Ma qualunque sia stato il movente dell'animo di Gian Galeazzo, è fuor di dubbio, che fece bella e laudabil cosa, e tale da arrecare lustro al suo Stato non solo ma all'Italia intera.

Fissato il suo progetto, volle il Duca che la fabbrica sorgesse nei pressi di Pavia, sua residenza abituale e fa-

vorita, e dentro il recinto di vasto Parco, dov'egli usava di tempo in tempo andar cacciando e a prender svago.

L'insieme dell'opera doveva essere un Monastero e un Tempio; l'uno e l'altro volevansi improntati a caratteri di grande magnificenza e di studiata eleganza; perciò occorreva uno dispendio grandissimo. Si hanno i documenti che Gian Galeazzo il 15 aprile 1396 fece una prima donazione al Monastero della Certosa di beni stabili, la cui rendita valutavasi in 2500 fiorini d'oro. Non bastando la somma a tanta impresa, il 6 ottobre dello stesso anno donò altri beni, il cui frutto ascendeva a 5500 fiorini d'oro; e di ciò non pago assegnava la sovvenzione di 10 mila fiorini annui sulla cassetta sua privata, e stabiliva per testamento, che, morto lui, spettava al figliuol suo pagare quella somma finchè la fabbrica fosse condotta a fine.

Con si validi ajuti potè subito designarsi l'area, grande quanto si voleva, per le costruzioni; incominciarsi la provvista dei materiali; ordinarsi il *Laborerium*. È naturale che il disegno dovette essere pronto, quando si pose mano alle edificazioni; forse quel disegno sul principio non era completo: la facciata, per esempio, così fantastica, ricca ed elegante fu delineata e incominciata più di 80 anni dopo. Ma la compagine dell'edificio, gli scompartimenti, i profili principali furono creazioni immediate del primo tempo. E coteste creazioni riescirono armoniche, graziose nello stile prediletto a quell'età, il severo teutonico temperato dalla gajezza italiana.

2. — Il marchese Malaspina, che studiò i monumenti della sua regal Pavia, così scrive colla brevità laconica di una Guida: « La chiesa di questa Certosa è bensì di stile gotico tedesco, ma gode di eleganti e armoniche proporzioni, e non è sopracaricata di troppo minuti tritumi, di cui abbondavano e sono guaste le fabbriche propriamente gotiche-tedesche. La forma è a croce latina; la lunghezza è di circa metri 77, la larghezza massima di metri 54; ha tre navate; sette cappelle per parte; si innalza una svelta e solida Cupola nel centro. »

Lo storico Guicciardini, che viaggiò molto nelle parti allora più culte d'Italia, e conversò con i più celebri artisti e letterati del suo tempo, lasciò scritto nella sua storia (2) essere la Certosa di Pavia « Monastero forse più bello che alcun altro non sia in Italia. »

Molti italiani e forastieri parlarono con competenza della Certosa di Pavia. Il bravo artista Durelli che faticò qualche anno nell'osservarla e illustrarla, e pubblicò intorno ad essa un bel volume, scrisse le seguenti parole, che sono un giudizio sintetico molto espressivo (3): « Nulla si può dire del carattere dominante in questa gran mole. La fabbrica durò dal 1396 al passato secolo: ogni secolo lasciò la sua impronta: si vedono le rivoluzioni e trasformazioni dell'arte di più secoli. Tuttavia non vi è stonazione, non discordia che urti; vi è unità nelle varietà, gradazioni che armonizzano e dilettano; regolarità somma. »

Del Selvatico, illuminato scrittore di arte, riportiamo non più che poche parole, che dicono quanto si può dire: « La Certosa pavese, della quale a dire se non degnamente, almeno quanto fosse bisogno per farne conoscere i pregi, un libro non basterebbe (4). »

Giova anche trascrivere un solo periodo, nel quale non v'è giudizio, ma un accenno significante del conte Ambrogio Nava, che tanto lungamente e pazientemente studiò sulle fabbriche del Duomo di Milano, e della Certosa di Pavia. « Nel disegno della Certosa vi è analogia nel collocamento dei piloni e dei costoloni superiori con quelli del nostro Duomo; così pure la cupola; che chi immaginò quel disegno era taluno che aveva molto in pensiero il nostro Duomo (5). »

Finalmente il chiarissimo professor Magenta riassume ed esprime il suo pensiero dotto circa il merito di quell'edifizio o complesso di edifizî colle brevi frasi che seguono:

« La architettura, l'ornato, la pittura e la scultura vi fecero sforzi bellissimi; ed è lecito dire che non mai un'in-

tera scuola lavorò intorno a qualsivoglia monumento, quanto la lombarda lavorò per un secolo e mezzo nella Certosa, lasciandovi opere che in ogni età attestano la sua immensa varietà di pensiero e di forme. Si può calcolare che non meno di dugento artisti concorsero ad innalzarla ed abbellirla, così ch'essa sarà una perpetua mostra delle produzioni del genio artistico dei Lombardi (6). »

Basta aver ciò detto e riferito, dovendo noi accontentarci per ora di discorrere, come per il duomo di Milano, dei principî di quest'altra fabbrica; e ricercare quali ne siano stati i primi autori.

Qualche cosa si è detto in proposito nel parlare di Jacopo da Campione: soggiungiamo ora qualche altra considerazione appoggiandola a fatti e a documenti, che ci sono noti e che vanno sino alla morte o non molto in là della morte del Duca Gian Galeazzo.

Una vecchia e continuata tradizione recava che Enrico Gamodia, ossia di Gmünd, piccola città nel reame del Würtemberg, venuto a Milano, come abbiamo riferito, il 28 novembre 1391, e dopo pochi mesi, cioè il 7 luglio 1392, licenziato come inutile e superfluo, cioè come incapace, dalla fabbrica del duomo, fosse l'autore del disegno della Certosa. Il conte Giulini fu forse il primo ad opporsi alla corrente, e cercò rivendicare il titolo di architetto della Certosa a Jacopo da Campione. Ma la prima falsa voce riprese forza senza che fosse presentato qualsiasi nuovo argomento ad aiutarla; finchè non sorse il conte Nava a combatterla con date e con fatti: ma il Nava, non si sa per quali induzioni, che in lui divennero convinzioni, finì coll'asserire, che Jacopo da Campione fu il fedele esecutore, e il Conte di Virtu l'ingegnoso architetto della Certosa. Il pubblico degli studiosi e non studiosi pose poca attenzione alle polemiche dei due Conti, che scrissero quasi a un secolo di distanza. I frati della Certosa continuarono a tenere in mostra nella sagrestia del Tempio un busto marmoreo, e a dire ch'esso era l'an-

tico ritratto del Gamodia, l'autore primo di quel grande monumento. Gli abitanti di Gmünd, inorgogliti, non a torto, che gli Italiani attribuissero a un loro concittadino l'onore di avere architettato un'opera di fama mondiale, e di aver forse architettato o migliorato nelle sue forme il duomo di Milano, eressero al Gamodia su pubblica piazza un monumento, facendo scolpire la di lui statua improntata sul ritratto esistente nella sagrestia della Certosa.

Ma una trentina d'anni fa, avvenne all'erudito Gerolamo L. Calvi, paziente scrutatore degli archivî milanesi, di scoprire in quello di S. Fedele un documento antico, scritto in bel carattere del tempo, che è il registro dell'amministratore o ragioniere della fabbrica della Certosa referentesi all'anno 1396, nel quale essa ebbe principio.

Vi sono le partite delle spese tanto in generale che in particolare, quelle delle provviste, e quelle dei salariati.

Il Calvi, fatti i debiti esami sullo scoperto codice, si diede a riflettere a chi attribuire si potesse il merito della edificazione celeberrima; e dalla serie dei nomi, delle opere, delle date cavò fuori una sua opinione, confidata e discussa in un opuscolo, la quale esprime e porta a concludere, che il disegno della Certosa e la prima direzione dei lavori appartengono a Bernardo da Venezia; che altri ingegneri, tutti italiani, lo ajutarono, e fra costoro anche Jacopo da Campione, ma questi nella semplice qualità di *capomastro*.

La improvvisa dichiarazione del Calvi ottenne presto l'assenso di una Commissione dell'Ateneo di Milano, che verificò l'esistenza e l'autenticità del manoscritto del 1396, e vi fece sopra dei ragionamenti suoi proprî ridotti in un *verbale* in data del 16 aprile 1862.

Considereremo il valore del giudizio in sè stesso; notiamo intanto ch'esso produsse subito un buon effetto, e fu, che la divulgazione del pronunziamento della Commissione indusse immediatamente i monaci della Certosa a levare il busto del Gamodia dalla sagrestia; e il di costui nome non più comparve sulle guide del Monastero.

Ma insieme con quella del voto andò in giro una voce poco esatta, cioè non conforme alla verità storica compresa nel dianzi citato e in altri documenti: rimasero di fronte l'opinione, non diciamo di più, di Gerolamo Calvi e dell'Ateneo di Milano a favore di Bernardo da Venezia, e quella, non espugnata a parer nostro, dell'eruditissimo Giulini a favore di Jacopo da Campione.

3. — Crediamo che a informare la mente di chi vuole formarsi una coscienza intorno a una questione un po' difficile, sebbene non troppo importante, imperocchè trattasi infine della contesa del maggior merito fra due italiani, torni necessario esebire gli elementi, che valgano a comporre un giusto e imparziale giudizio. Noi a far ciò stimola anche il sentimento di una rivendicazione, avvezzi come siamo a vedere soppressi o ridotti senza ragione i meriti dei modesti maestri comacìni, e quindi di assegnare la parte che a ciascuno tocca, sia esso toscano, umbro, veneto o lombardo.

4. — Esaminiamo adunque le annotazioni più importanti, che sono nel registro del 1396, quali furono pubblicate dal professor Magenta (8), riportandole con versione italiana.

1396 — 29 luglio — Per mandato, ecc.: a Berto Cardono cordajo, che nel mese di luglio p. s. diede e consegnò libbre 138 di corda rinforzata adoperate per disegnare ed edificare la chiesa e il chiostro — *ecclesiam et ingiostrum* — della Certosa in presenza di Pietro Barboti officiale delle provvigioni, e per compre e tassa fatta dal maestro Bernardo da Venezia, Ingegnere del detto lavorerio — *Inzignerium dicti laborerii.* —

1396 — 14 agosto — Dopo registrato un pagamento fatto a parecchi operaj, che lavorarono nei dì 16, 17, 18, 19 a fare lo scavo delle fondamenta della Chiesa, è scritto: « Parimenti al sopranominato Jacopo da Campione soltanto — *tantum* — che perseverò sui detti lavorerî — *qui perseveravit super dictis laboreriis* — insieme co-

gli ingegneri del prefato signore per giorni 4, cioè gli ultimi due dell'agosto suddetto, e i primi due del presente settembre in ragione di soli 8 soldi imperiali al giorno, perchè ebbe la spesa del mangiare e del bere.

1396 — 18 agosto — Vi è un mandato « di maestro Bernardo da Venezia ingegnere dei detti lavorerî: » altro consimile mandato è scritto il 23.

1396 — 6 settembre — Ai maestri Jacopo da Campione, Giovannino de' Grassi, e Marco da Carona, ingegneri — *inzegneriis,* — che vennero da Milano pei suddetti lavorerî, per vedere, ordinare, edificare — *causa videndi, ordinandi, et hedificandi.* —

1396 — 19 settembre — Sono annotate alcune spese ai tre ingegneri di Milano venuti ad allestire la sala d'addobbo per la solennità del collocamento della prima pietra, ed alcune spese speciali fatte per Jacopo da Campione che seguitò ad andare e venire da Milano nell'agosto e nel settembre.

1396 — 28 settembre — A Domenico Bossi da Campione in pagamento di 4 lapidi di marmo da lui date e da lui lavorate con certe lettere scolpite in esse, che furono poste in opera nel primo fondamento incominciato solennemente dal prefato signore e dagli illustri di lui figli i signori Giovan Maria, Filippo Maria e Gabriele nel giorno 27 dell'agosto.

1396 — 24 ottobre — È segnato un pagamento a maestro Bernardo da Venezia ingegnere per due mesi e mezzo dal 15 luglio all'ultimo del settembre, nei quali servì ai detti lavorerî e sovrastette al detto suo ufficio — *quibus servivit dictis laboreriis et superstetit dicto ejus officio.* —

1396 — 1 novembre — Vi è il pagamento del salario — *pro salarii solutione* — a maestro Bernardo per il mese d'ottobre.

1396 — 22 novembre — A maestro Jacopo da Campione ingegnere del duomo di Milano — *inzignerio ecclesiæ majoris Mediolani* — per 14 giorni nell'ottobre e nel no-

vembre, nei quali servì, stette e perseverò nei soprascritti lavorerî a spese sue — *quibus servivit, stetit, et perseveravit in suprascriptis laboreriis expensis suis.* — E a pagamento di certi disegni da lui fatti in Milano pei detti lavorerî mostrati da lui al prefato signor nostro. — *Et pro solutione ejus certorum designamentorum per eum factorum in Mediolano pro suprascriptis laboreriis, ostensis per eum prefato domino nostro.* —

1396 — 30 novembre — È segnato il pagamento del novembre in L. 16 a Bernardo da Venezia.

1396 — 4 dicembre — Viene annotato l'acquisto di 20 capretti le cui interiora furono consegnate nel dicembre del 1396 parte ai maestri Jacopo da Campione e Cristoforo da Conigo per il disegno della Chiesa — *pro desegnum ecclesiæ* — e parte, ecc.

1396 — 16 dicembre — È notato un ordine di Bernardo da Venezia ingegnere generale dei lavorerî della Certosa di Pavia — *generalis inzignerii laboreriorum Cartusiæ papiensis* — di pagare a Giovanni di Fusina da Campione due lapidi, ecc.

1396 — 31 dicembre — A Giovanni da Campione detto *bosio* vengono pagate tre pietre di marmo lavorate e squadrate con 3 cassette per riporvi entro le reliquie dei Santi.

5. — Ci asteniamo dal fare altre citazioni; ma con questo sussidio di nomi, di date, di cifre ci sembra che addivenir si possa ad una soluzione della tesi un po' diversa da quella esposta dalla Commissione dell'Ateneo di Milano.

Non sta quello che questa pose innanzi come maggior argomento contro Jacopo, ch'egli fosse un semplice capomastro e non un ingegnere ossia architetto. Abbiamo veduto dianzi che sotto la data del 22 dicembre è scritto nel registro: « A maestro Jacopo da Campione *ingegnere del Duomo di Milano;* » e prima sotto il 6 settembre si legge: « Ai maestri Jacopo de Campione, Giovannino de' Grassi e Marco da Carona, *ingegneri.* » Jacopo fino dal 15 aprile

1388 apparisce qualificato come ingegnere negli annali e registri del Duomo di Milano.

È vero che Bernardo da Venezia viene onorato con il titolo di ingegnere generale. Ma questo titolo era applicato all'autore primo di un disegno o a un semplice esecutore? I precedenti di Bernardo, per chi ben osservi, non sono tali da fargli con facilità conferire l'alto onore; le opere che gli sono attribuite nel registro tanto meno. Da quanto troviam scritto negli atti del tempo non risulta altro se non che intervenne due volte, nel 1392 e nel 1395, a sedute generali nel Duomo di Milano ma senza prendere la parola; e che nell'occasione di dispute fra gli ingegneri nostri e il Firimburgo e il Fernach fu chiamato a pronunziare un giudizio insieme con un certo Stornaloco: questi è detto « esperto nell'arte della geometria, » Bernardo da Venezia semplicemente « intagliatore e maestro in legname. » Quasi per gratificazione i Deputati del Duomo gli commisero di intagliare la statua della Madonna col Bambino da collocarsi sull'altar maggiore. L'Albuzzi poi racconta nelle sue memorie, che sul principio del 1400 maestro Bernardo edificò la chiesa del Carmine in Milano, la quale crollò verso il 1440, e fu riedificata da un Solari. Coteste imprese non sono tali da condurci, anche senza tante prove, a proclamar Bernardo architetto di sì preziosa fabbrica, quale è la Certosa di Pavia. Bisogna aver fatto qualche cosa, anche per poter appropriarsi il fatto da altri. Egli sarà stato valente e accurato direttore di lavori: ma disegni a lui non sono attribuiti, e neppure nessun atto di autorità sopra gli altri ingegneri che andavano e venivano da Milano. Lo stesso registro ci informa.

In modo ben diverso invece ci si presenta Jacopo da Campione: qui forse non vi è il titolo, ma vi è la cosa, almeno secondo quegli argomenti di credibilità che hanno valore nella storia.

Più sopra si è indicato maestro Jacopo ai servizî del Duomo di Milano fino dall'ottobre 1387 insieme con pa-

recchi altri Campionesi; nell'aprile successivo è nominato ingegnere; da allora fino alla sua morte compie un viaggio ascendente; è architetto, disegnatore, scultore; compete con Bonaventura parigino nelle composizioni ornamentali, e colle misure e coi calcoli dimostra erronee le operazioni del Fernach nella sagrestia. Seguitò a lavorare indefessamente, ma da talune annotazioni, che abbiano rilevate, si può ritrarre, che nell'inverno del 1395 egli e Marco da Carona si isolarono nelle loro terre native sul lago di Lugano. Fu la mancanza di lavoro, o il bisogno di riposo, o altra causa che indusse i due valenti artefici in tal proposito?

In quel tempo, lo si deve rammentare, andava maturando un'avvenimento importantissimo per l'arte. Il Duca Gian Galeazzo faceva nell'aprile 1396 una prima donazione per la fabbrica della Certosa; quella deliberazione non poteva essere un bollore improvviso e istantaneo, bensì l'effetto di una meditazione pacata e profonda. È naturale il supporre che Gian Galeazzo avrà manifestato confidenzialmente il suo pensiero a uomini periti nell'arte architettonica che lo dovevano ajutare con il consiglio e coll'opera. Sarebbe forse fuor di luogo e di ragione il supporre ch'egli aprisse l'animo con Jacopo da Campione, l'ingegnere più valente della più grande costruzione, che allora si facesse in Italia, e che era ben conosciuto dal Duca, cui venne in Pavia a presentare i disegni fatti fino dagli inizî del Duomo? E sarebbe fuor di ragione, che il Principe, ben considerato l'uomo, nel quale la scienza si accordava colla molta pratica, scegliesse Jacopo a comporre il disegno per la nuova fabbrica? Ciò spiegherebbe il ritirarsi di costui nell'inverno del 1395-96 nella solitudine di Campione, e il suo ricomparire a Milano nella vegnente primavera. E ciò spiegherebbe chiaramente le parole dei Deputati del Duomo inscritte nel verbale del 4 marzo 1397, che Jacopo era stato accettato ossia prescelto per la fabbrica della Certosa, che *ivi erasi recato più volte,* e che

l'opera del Duomo per queste sue assenze, aveva patito molto danno; seguitasse pure ad andare alla Certosa, ma non vi rimanesse e vi si stanziasse. Ecco l'ingegnere generale di fatto: ma proseguiamo.

Lo scavo di quella parte di fondamenta, ove doveva essere posta la prima pietra, fu eseguito dal 14 al 19 agosto a tenore del solito Registro della spesa. La cerimonia solenne del collocamento della prima pietra, avvenne il 27 agosto. Orbene dal Registro del 1396, sotto la data del 14 agosto, è segnato un pagamento a Jacopo da Campione, che *perseverò nei lavorerî* insieme cogli ingegneri del Duca, e altro pagamento il 6 successivo settembre pei suddetti lavorerî, cioè *per vedere, ordinare, edificare la stessa Chiesa*. Seguita poi a venire alla Certosa di Pavia, ora solo, ora con qualche ingegnere ducale, ora coi Priori della Certosa, una volta con Giovannino Grassi e Marco da Carona, suoi ajuti nel duomo di Milano. Se fosse stato un semplice capomastro, sarebbe rimasto assiduo sul luogo a dirigere e sorvegliare le numerose squadre di operaj, e a cavarne il maggior profitto.

Non è senza qualche significato il fatto, che le poche opere, che si conoscono dei primi anni, come la lapide commemorativa posta nelle fondamenta, e la cassetta per le ossa dei Santi, furono fatte da Giovanni Fusina e Domenico Bossi da Campione, compaesani ambedue e parente uno di Jacopo ingegnere.

Ma gli argomenti principali per stabilire se non la paternità assoluta ed esclusiva, almeno una larga compartecipazione di Jacopo nel concepimento della chiesa e del monastero della Certosa, devono ricercarsi nelle note speciali del Registro del 1396, che abbiamo riportato nelle parti essenziali. Che vuol dire quella del 14 agosto, la quale attesta che Jacopo perseverò nei lavorerî insieme cogli ingegneri del Duca? e l'altra del 6 settembre che parla della venuta di Jacopo alla Certosa in compagnia di Giovannino Grassi e di Marco da Carona, al fine « di

vedere, ordinare ed edificare »? Di importanza capitale sono le parole sopra riportate, che « Jacopo da Campione, ingegnere del duomo di Milano, servì, stette e perseverò nei lavorerî; che « a lui e a Cristoforo da Conigo vengono date le interiora di 20 capretti per farne delle membrane ossia cartapecore « per il disegno della Chiesa; » e quelle sopratutto che il 22 novembre gli venne pagato il prezzo o quasi il premio di certi disegni da lui fatti in Milano, non dicesi in qual tempo, e presentati in Pavia al duca Gian Galeazzo. Sono disegni studiati ed eseguiti a parte, a tavolino, esebiti al Duca nel suo palazzo, e certamente da costui ordinati. Qui vi è l'esecuzione di un ordine, quindi la prova dell'opera di un architetto delegato.

Dove all'incontro si trova una sola volta, in mezzo alla farragine delle annotazioni di un'anno, che Bernardo da Venezia abbia delineato un disegno, e tanto meno sia andato a mostrarlo a Gian Galeazzo, o anche soltanto agli ingegneri della sua corte? Egli sta fermo e immobile sul posto; attende alle provviste e ai magazzini; riceve gli ingegneri che vengono a visitare e ad ordinare, dipende dalla loro alta autorità, e non esercita che al basso la propria.

Poco monta l'osservazione fatta dalla Commissione dell' Ateneo, che Jacopo avesse scarsi compensi secondo le cifre segnate nei registri. Di ciò quei signori fanno gran caso; ma forse non posero mente, che Jacopo tirava il suo stipendio dal duomo di Milano, e che alla Certosa riceveva delle gratificazioni, e che forse qualche gratificazione speciale avrà avuto dal duca Gian Galeazzo, quando a lui presentavasi co' suoi disegni, e a rendere conto dello stato e dei progressi della fabbrica.

Infine se a queste considerazioni si aggiunge l'altra compresa nella deliberazione del 4 marzo 1397 sopracitata, degli Amministratori del duomo di Milano, che Jacopo era stato accettato sopra i lavori della Certosa — *qui acceptatus est super laboreria Carthusiæ,* — che spesso

andava innanzi e indietro, e da ciò, mancando il suo occhio e la sua mente, erano derivati dei danni alla fabbrica del duomo di Milano: non può non formarsi negli animi un assenso ragionato che Jacopo sia stato il principale o uno dei principali autori dei primi disegni e delle prime edificazioni della Certosa, come altri del suo territorio, ciò che vedremo, ne furono i seguaci e continuatori.

L'opinione quindi dello storico e critico conte Giulini a favore di Jacopo da Campione non fu distrutta: il suo Jacopo deve aversi ancora per protagonista o per uno dei principali attori nell'opera del disegno e della edificazione della Certosa di Pavia.

6. — La fabbrica della Chiesa e del monastero progredì rapidamente sicchè in meno di tre anni i monaci poterono pigliarvi stanza e officiarvi. Gian Galeazzo, che aveva tanti affari in pensiero e in azione, soddisfatto dalle prime mosse e dall'indirizzo delle cose, deliberò nel maggio del 1397 di cedere l'amministrazione di tutto al Priore dei Certosini aggiungendo altre donazioni a quelle fatte per il proseguimento dei lavori, e una larga dote del monastero.

Il Priore dei Certosini non si lasciò pregar molto dal Duca; ma essendo morto nel 1398 Jacopo da Campione, nè forse garbandogli molto Bernardo da Venezia e chi gli stava attorno, provocò un'ordine del Duca che uscì il 18 marzo 1402, e che diceva fra l'altre cose (9): « Revochiamo tutti i maestri, gli ufficiali, e tutti quanti gli altri salariati, e deputati in qualunque modo circa la fabbrica predetta. »

Bernardo da Venezia fu licenziato, il che sta una volta di più a provare che egli non fu il creatore ma semplicemente il direttore della fabbrica: sarebbe stato ritenuto s'egli posseduto avesse l'idea vera dell'insieme e qualche secreto di alcuna specialità; o di lui si fosse potuto dire, come di Zeno da Campione: « è utile e assolutamente necessario. » Il Priore chiamò a fungere l'ufficio d'archi-

tetto maestro Antonio di Marco dimorante in Crema, fratello forse del Guglielmo di Marco che fu chiamato nei primi mesi del 1387 a Milano per vedere ed esaminare i lavori del duomo.

Questi i principî della Certosa di Pavia, nei quali si leva e spicca come uno dei principali, se non primo artista, un ingegnere comacìno, maestro Jacopo da Campione. Vedremo innanzi altri maestri comacìni assumere la verga del comando, e trattare mirabilmente le seste e lo scarpello.

7. — Da Pavia e da Milano saliamo a Monza, della quale fu scritto (10): « È sede del Regno d'Italia. » Là tenne corte il goto Teodorico; la Flavia Teodolinda; Berengario, prima duca del Friuli, poi re e imperatore; vi tenne talvolta stanza il Barbarossa, e vi costruì o ricostruì un palazzo imperiale.

La bavarese e cattolica Teodolinda che sposò in seconde nozze l'ariano Agilulfo, duca di Torino, e lo convertì alla sua fede, volle edificare in Monza una Basilica dedicata a S. Giovanni Battista in ricordo della conversione di Agilulfo e della nazione dei Longobardi, tutta ariana, al Cattolicesimo.

« Flavia Teodolinda, scrive il Frisi (11), eseguì il pio meditato disegno di erigere e splendidamente dotare un Tempio dedicato al Precursore di Cristo, e di costituirlo, per così dire, l'Oracolo di sua nazione non solo, ma di tutta quanta l'Italia. Tempio, che poi crebbe in celebrità presso tutte le Nazioni: lodato in tutte le Storie; onorato da Pontefici Romani di qualificazioni distinte ed illustri; largamente beneficato e protetto da Principi e da Sovrani; visitato frequentemente, e in somma venerazione tenuto da Popoli; chiamato Santo e Venerabile da Berengario I, imperatore; sottoposto immediatamente alla S. Sede da Callisto II, e dallo stesso encomiato per *degno* e *celebre;* distinto col titolo di *Reale* da Lotario III, imperatore; e finalmente trascelto da illustri Personaggi e da Principi ad accogliere e conservare le loro ceneri. »

Paolo Diacono [12], il quale ha un capitolo intorno alla Basilica del S. Giovanni edificata dalla regina Teodolinda, ci fa conoscere presso a poco l'anno della sua fondazione, dicendo che ivi fu nel 603 battezzato Adaloaldo figlio di Teodolinda e di Agilulfo nato l'anno precedente.

L'eruditissimo Mabillon fa una succinta descrizione del S. Giovanni. « La fabbrica della Chiesa, ei scrive [13], terminava da prima in cupola, sotto la quale eranvi l'altare e gli stalli del coro; e due ale di Croce dividevano le navate. »

Dai documenti storici da noi citati; dal sistema architettonico dell'edificio, quale fu indicato da vecchi scrittori; dallo stile e dai simboli di taluni frammenti antichissimi che ancora sopravvanzano, si ha tanto da non poter dubitare, che l'edificio primitivo fosse opera dei maestri comacìni, come il S. Abbondio e il S. Michele.

Ma con il volgere degli anni quel Santo Oracolo andò guastandosi e deperendo. In una cronaca del Bonincontro Morigia leggesi [14], che i Canonici e il Comune di Monza « ordinarono che quel Santo Oracolo dovesse essere ampliato e ornato maravigliosamente. » Soggiunge il cronista che la prima pietra fu posta l'ultimo di maggio del 1300 con grande solennità e concorso di popolo. Il Frisi vorrebbe che a cotesto rinnovamento prestasse ajuto Matteo Visconti, che, vinti i Torriani, fu nel 1294 nominato Vicario imperiale, e fu signore di Milano fino al 24 giugno 1322, quando morì nella Canonica di Crescenzago.

8. — Non si hanno altre notizie intorno alla rinnovazione della sacra Basilica, mancando ogni relativo documento nei locali archivî fino al 1390. Esistono dopo questa data una iscrizione posta nel Duomo di Monza, e alcuni brevi cenni nell'archivio del Duomo di Milano, donde vien fuori il nome, e si pone in chiara luce la gloria certa e indiscutibile di un vecchio maestro comacìno, il quale già una o due volte fu da noi rammentato; ed è maestro Matteo da Campione.

Matteo trovasi segnato due volte negli annali della fabbrica del Duomo di Milano. La prima, quand'egli, il 6 gennajo 1390, interviene a un'adunanza generale; è notato dopo Giacomo da Campione, nel seguente modo: *Matteo da Campione ingegnere in Monza.* La seconda volta, che lo si nomina, è il 10 luglio 1390, il giorno stesso che moriva Marco da Campione. « Si scriva, deliberarono i Deputati del Duomo, all'ingegnere di Monza di venire a Milano, e di vedere se vuol servire alla fabbrica (15). » Questa memoria si trova tanto nel registro delle deliberazioni della Deputazione, quanto in quello dell'Amministrazione del Duomo.

Ora si possono fare alcune considerazioni riguardanti Matteo da Campione, e la fabbrica della Basilica di Monza. Matteo, il quale già era occupato nel rinnovamento del San Giovanni, quando nel 1390 fu chiamato a sedere nel congresso di Milano, e poi a sostituire Marco da Campione, doveva, si capisce, avere da tempo dato prove de' suoi talenti artistici, ed essere, nel 1390, almeno sui 40 anni. Ciò posto, non può ammettersi l'asserzione del Frisi, che Matteo fosse chiamato verso il 1350 ad architettare la facciata del S. Giovanni, imperocchè in tal caso quei di Milano avrebbero voluto nel 1390 loro architetto un uomo sugli 80 o almeno sui 70 anni. Il Frisi fu esatto nel noverare le opere di Matteo, che sono l'Ambone, il Battistero e la Facciata; ma forse non pose mente, che se dette opere fanno spiccare lo scultore e il disegnatore, non giustificano interamente il titolo di grande edificatore — *magnus edificator,* — che gli fu dato, come ora vedremo, nell'epitaffio sepolcrale. Parrebbe quindi ammissibile che Matteo abbia contribuito anche alla riedificazione della Basilica, e forse ad altre fabbriche per acquistarsi il grande elogio. Osserviamo intanto le opere che con certezza sono sue.

È provato dai documenti che entro il S. Giovanni compose e scolpì un marmoreo Battistero, già acclamato per finitezza e leggiadria, ma che il tempo, le mutazioni, e i

tumulti avvenuti in quel sacro tempio, in causa di dissensi religiosi, sciuparono in modo da lasciarne neppure le vestigia.

L'Ambone o pulpito invece dura ancora; è opera di molto pregio, e può stare a competenza di consimili lavori eseguiti allora in Toscana e in qualsiasi altra terra italiana. « A Matteo ascrivesi, dice il Frisi, l'Ambone di bianco marmo, che ivi riscuote anche oggi gli applausi degli intelligenti, la varietà del cui lavoro, fra i pezzi che compongono quell'ampia mole, dinota un assai diverso principio. La di lui simmetria era al solito quadrata, cioè equilatera e rettangola, ridotta però nell'odierna forma all'entrare del corrente Secolo *(cioè del 1700.)* Nel giro del mentovato Ambone stanno espressi in quattordici figure gli Apostoli con S. Paolo e S. Barnaba, i nomi dei quali sono indicati con un cartello, che ciascuno tiene fra le mani. Eccellenti e perciò degni di minuta osservazione sono i molti piccoli bassorilievi, che adornano il restante, e sopratutto è assai svelto e bene travagliato il pulpitino, cioè lo sporto in fuori nel mezzo dello stesso Ambone, in cui vedonsi i quattro Evangelisti col Redentore, che ha in una mano un volume, e un fulmine nell'altra. »

Questo lavoro è tale da potere essere messo a confronto, senza tema di giudizî avversi, colle opere consimili e contemporanee più lodate, che sono nei templi di Pistoja, Pisa, Arezzo e Assisi.

9. — Il merito poi di Matteo si ingrandisce, e supera quello quasi d'ogni altro architetto del suo tempo, quando l'occhio riposi e la mente rifletta sulla stupenda facciata del S. Giovanni. È un lavoro veramente grandioso e imaginoso, nel quale si contempera in graziosa e simpatica consonanza lo stile gotico, l'arabo e il bizantino, senza confusioni e senza stonature, ma con semplicità e naturalezza. Insistendo su quel mirabile prospetto, ripassano nella mente quelli del S. Gemignano di Modena, del S. Michele di Lucca, del S. Giorgio di Ferrara, anteriori di

molti anni, e le due facciate di S. Maria Maggiore di Bergamo, lavorate contemporaneamente, cioè verso la metà del 1300, da altri valenti Campionesi.

Si vede la tradizione, il nesso, la sintesi della scuola Comacìna o Campionese, che si diffonde, si divide, muta e rimuta forma, ma conserva la unità nell'eccletismo, e se non è sempre sobria e purgata nello stile, non manca mai di vigoria, di intelligenza, di invenzione.

Lasciamo la parola al Frisi, tanto competente, nella descrizione della facciata.

« L'atrio della Basilica, scrive egli, servì all'ampliazione del tempio, proseguendo in esso i Monzesi la divisione delle tre navi colle sei colonne ottagone, coperte da altrettanti capitelli di assai strano e incolto lavoro, anteriore di certo a quest'epoca e spettante al secolo XI. Le figure di questi capitelli nei quattro lati scolpite, piuttosto che darci alcun significato o simbolo di vizî o di virtù, ci manifestano il capriccioso genio dell'età medioevale.

» Non saprei dire se debbasi attribuire a Matteo la obliqua posizione della stessa facciata, od all'anteriore architetto, sotto la cui direzione vennero eretti gli ultimi due archi dell'allungamento del tempio, ineguali fra loro. Le faccie alternativamente rilevate della quadrata cornice del finestrone di mezzo rappresentano i SS. Apostoli; le due figure ovali al disotto del terrazzino, Agilulfo e Teodolinda; e la faccia scolpita sopra l'estremità dell'arco del vicino finestrone laterale a mano manca entrando, potrebbe esprimere l'architetto, ovvero il promotore di quell'edificio. Assai elegante più che ogni altra parte è il vestibolo coperto da un terrazzino di bianco marmo, su cui fu collocata una statua di metallo indorato, rappresentante il Santo titolare; e corre fama ch'ella già si venerasse sull'antico altare di quel Santuario. Le due colonne laterali sostenute da due leoni, che le formano il zoccolo, e il quadrato architrave della gran porta, soste-

nuta pure da due fiere, che si stringono al petto un agnello (sacro simbolo che solevasi apporre alle Chiese in quell'età) sono di serpentino, e lo sfondato a colonne, che ad essa porta introduce, di non ispregevoli marmi esso pure. Come la già descritta tavola sottoposta assai più giudiziosamente all'arco del vestibolo; così il marmo posto al fianco destro.... nel quale è scolpito un Monogramma di Cristo.... debbono riconoscersi due pezzi qua traslocati dall'antica Facciata. »

Ove si volesse scrivere molte pagine erudite, piacevoli e istruttive sulla storia e sulle opere artistiche della Basilica del San Giovanni entro la quale rinascono nella immaginazione le memorie di tanti Re e di tanti Principi, che vi ordinarono belle opere, fecero preziosi doni, si incoronarono col Santo Chiodo ossia colla Corona Italica, vi passeggiarono o lasciarono in depositi marmorei le loro salme, non sarebbe difficile di farlo: Monza fu per qualche secolo la capitale di gran parte dell'Alta Italia, e l'emula di Milano; ciò comprovano le storie, le tradizioni, e un sontuoso palazzo reale con giardini incantevoli, che sono l'ultimo ricordo di una cessata antica Corte.

10. — Matteo da Campione nell'insieme fu grande artista, e alcune sue opere ancora esistenti ne fanno ampia prova. I contemporanei lo riconobbero e gli resero giusto onore nell'epitaffio mortuario laconico ma espressivo rimasto nel Duomo ove sorgeva il suo avello che è scomparso. Il ritratto di Matteo e l'elogio delle sue opere sono la vera effigie e il giusto titolo di molti Campionesi ignoti o conosciuti. Nei disegni fantastici, nelle sculture capricciose qua finite, là poco più che sbozzate, nei leoni accovacciati, che sostengono grave peso, negli animali strani che stringono l'agnello simbolico fra le branche, nel finestrone, tipo di eleganza artistica, superiore a quelli di Orvieto, Assisi, Arezzo, Strasburgo e Colonia, negli anagrammi e in alcuni segni misteriosi, si dilucida e si spiega una parte della storia arcana, non mai adeguata-

mente studiata dei maestri comacìni. A placar l'ombre di que'maestri, a onorare la loro Scuola, a giusto orgoglio dei discendenti, trascriviamo coi nostri caratteri l'elogio mortuario di Matteo: — *Hic jacet magnus ille ædificator devotus magister Matheus de Campiliono, qui hujus sacrosanctæ Ecclesiæ fatiem ædificavit, evangelistarium ac battisterium, qui obiit anno Domini MCCCLXXXXVI die XXIV mensis Maii.* — Qui giace quel grande edificatore, divoto maestro Matteo da Campione, che di questa sacrosanta Chiesa edificò la Facciata, il Pulpito e il Battistero e morì nell'anno del Signore 1396 il giorno 24 del mese di maggio. —

La tradizione indicò e il popolo riguardò sempre come ritratto di Matteo la figura rigida e pensosa, in scolpito marmo, che sta sopra il finestrone attiguo alla torre nella facciata. Sarebbe questo il terzo dei ritratti dei vecchi Comacìni sopravvanzato; primo e secondo quelli di Guido e di Guidetto da Como nel frontispizio del S. Martino in Lucca.

11. — Resta a dirsi delle origini e dei primi incrementi dell'ultimo dei quattro monumenti, dei quali abbiamo preso a parlare, cioè del Duomo di Como, che, cosa tanto rara, unisce l'eleganza alla semplicità, accoppia la severità colla grazia.

I suoi natali sono alquanto oscuri; la sua prima istoria alquanto incerta, malgrado le molte accurate indagini di parecchi uomini pazienti ed eruditi. Il nobile Carlo Francesco Ciceri pubblicò (16), sul principio di questo secolo, quanti documenti e quante memorie potè rinvenire negli archivî, che in qualunque modo si riferissero alla fabbrica di quella insigne cattedrale. Ma non gli avvenne, lo dichiara, di incontrare atti importanti e interessanti, anteriori al 1439: le guerre, gli incendi, l'incuria degli uomini portarono la distruzione di registri e carte. Uomini laboriosi e intelligenti entrarono ultimamente nei campi falciati e vi fecero qualche spigolatura, e ci fornirono la materia per parlare con qualche maggiore sicurezza.

12. — Dove ora è il Duomo sorgevano verso il Mille la Chiesa di S. Maria Maggiore e l'Episcopio, che patirono gravi danni e crollarono fra gli eccessi della guerra Cumana combattuta fra Milano e Como. Verso il 1300 la città di Como, acquietatasi e arricchita, pensò anch'essa ad avere il suo Duomo; ma nel 1335 Azzone Visconti insignoritosi della città di Como, volle munirla, e a questo scopo decise di piantare una fortezza presso la cattedrale, che era in costruzione, e ne fece sospendere i lavori. « Azzone, scrive il Fiamma, cronista quasi contemporaneo (17), prolungò una muraglia altissima e fortissima nel mezzo della città per la sua tutela, dividendola in due parti. Entro quelle mura racchiuse la Chiesa maggiore, la casa del Podestà, il Foro pubblico, e due forti Castelli. » Per questo fatto il Vescovo e i Canonici dovettero trasportare altrove la loro sede, e andare ad officiare nella chiesa di S. Fedele, antica e venerabile, ma non conveniente alle funzioni episcopali.

Gravi sorsero i lamenti del Clero e del Popolo per la mancanza ai patti della dedizione di Como ai Visconti e la violata libertà, e non volevasi il freno della fortezza che minacciava i cittadini, e impediva che avessero una degna cattedrale.

Nel 1386 riescì al vescovo Enrico Sessa milanese di entrare nella grazia del Duca Gian Galeazzo, che per sue mire politiche all'esterno mirava ad accaparарsi il favore popolare nell'interno dello Stato, e ottenne che fosse mutata la forma e la faccia della fortezza, e così si aprisse l'adito alla S. Maria Maggiore. Egli potè far ritorno all'antico episcopio; le porte del tempio si riaprirono, che accolse le turbe giulive dei credenti.

Ma la Santa Maria per la sequela delle ricordate tristi vicissitudini era andata a male, e aveva bisogno di un ristauro o rifacimento generale. Il vescovo e il magistrato, di ciò compresi, profittarono dell'acceso entusiasmo per aver doni e danaro, e porre mano a un'opera che ri-

spondesse alle tradizioni della città nella sontuosità e nell'arte. Il Duca diede ampie facoltà pei lavori; le autorità cittadine meditarono con serietà intorno a quanto era più convenevole, secondo i mezzi, da farsi.

13. — Fin qui i narratori e raccoglitori di notizie vanno d'accordo; poi nasce il dissenso. Taluno vuole che si procedesse a un restauro più o meno sostanziale del vecchio tempio; tal'altro che si ponesse mano a una vera e propria edificazione, come si dice, dalle fondamenta. Causa della discordia è una lapide, tuttora esistente e infissa dietro il coro all'esterno del Duomo, nella quale si legge in lingua latina quanto segue: « Essendo questo tempio consunto per la vetustà, incominciò ad essere rinnovato — *renovari cœptum est* — dal Popolo Comense nell'anno del Signore 1396. Quasi ultimata l'opera del frontispizio e dei lati, sono state gettate le fondamenta di questa parte posteriore nell'anno 1513. Tomaso de' Rodarî operava. »

Si capisce subito, che questa lapide non può essere anteriore al 1513; forse è posteriore di alcuni anni a tale data, e quindi alla distanza di più di un secolo e mezzo dall'incominciamento del Duomo. Ma essa potrebbe anche nella sua prima metà essere una copia di iscrizione, che preesisteva, allusiva ai lavori incominciati nel 1396, alla quale sarebbesi fatta l'aggiunta della seconda metà dopo il compimento delle opere posteriori in essa indicate. Ad ogni modo, ciò che diede luogo alle discrepanze fra gli eruditi non è il fatto espresso nell'epigrafe, che non viene disdetto, ma una parola la quale è diversamente interpretata e fa mutare la natura del fatto, secondo la diversa interpretazione. La questione sorge intorno al *renovari,* che taluno sostiene voglia esprimere *far di nuovo,* tal altro *rifare il vecchio.* Il nobile Ciceri e il Ceresole stanno per la seconda versione, il conte Giulini e il marchese Rovelli per la prima. Noi volendo non esporre un'opinione nostra particolare, ma seguire una delle due manifestate da uomini valenti, ci atteniamo alla prima, che riteniamo

meglio rispondente all'ermeneutica lessicografica e a quella storica. Il *renovare* ha un senso più lato del *reficere, restaurare, reformare,* e conviene anche se vi sia cambiamento di misure di disegno in un edificio dalle fondamenta fino al tetto: non così può dirsi degli altri verbi sopra citati. Non poteva ignorare l'epigrafista di Como, che quando si trattò di restaurare, anche ingrandendolo, il vecchio duomo di Milano, l'arcivescovo di questa città e il duca Gian Galeazzo usarono delle parole *refici* e *reformari;* quando poi fu deciso di costruire un duomo nuovo, incominciandolo in molta parte da sotterra, adoprarono le altre di *renovari* o *de novo edificari.*

L'opera incoata a Como nel 1396 è da assomigliarsi non a quella della Basilica di Monza, ove furono seguitate qua e là le traccie, e mantenute alcune parti della chiesa antica; bensì alle opere della cattedrale di Milano e della Certosa di Pavia, nelle quali tutto si volle e tutto fu nuovo.

14. — Il duomo di Como, non fa bisogno di aver studiato molto per riconoscerlo, appartiene a tre stili ossia a tre scuole, che sono di età lontana l'una dall'altra, nel corso di più di tre secoli. Le arcate, le vôlte, i pilastri, cioè il corpo principale del tempio, dall'ingresso fino alla cupola, hanno marcata somiglianza, sebbene di molto minori proporzioni e con minor sfoggio di ornamenti, coi lavori delle parti stesse del duomo di Milano: sono di quello stile che chiamasi neo-lombardo o gotico moderno. Si vede e si sente l'intelletto e la pratica dei maestri comacìni, che operarono e si ispirarono nella cattedrale della metropoli lombarda. Nelle due grandi cappelle laterali che formano la croce latina, nel coro o sfondo della tribuna dell'altar maggiore, nei lati esterni e nel poscoro esterno apparisce ad evidenza il gusto elaborato e fine del cinquecento, e quello stile che dicesi propriamente o impropriamente bramantesco. Finalmente la cupola grandiosa ed ardita, ma capricciosa e bizzarra, si pronuncia da sè

nell'interno e al di fuori, come creazione del passato secolo, quando incominciava a decadere il barocco, ma il gusto non erasi ancora purificato, e non sapeva, per così dire, affiatarsi e andare a tuono colle specialità caratteristiche e cogli accordi armonici, se non sempre i più melodici, delle età precedenti.

Un uomo molto erudito scrisse: « La Cattedrale di Como è stimata per merito artistico, la terza fra le Cattedrali d'Italia, essendo primi il S. Pietro e il duomo di Milano.... Gli intelligenti ammirano il complesso del lavoro e quello delle porte laterali, la porta maggiore, e il rosone sovrapposto, forse il più elegante che esista, e i podj dei due Plinj ai lati, e il pinnacolo della facciata unico per la forma e per bellezza, e le altre gugliette in giro del tempio, e le lesene sotto gli organi.... Per sentenza di Tomaso Hope, invano si cercherebbero in tutta Europa altri lavori di simil genere che ne sostengano il confronto (18). »

Il giudizio è certamente un po' esagerato. Il duomo di Como è vinto nell'insieme o nelle parti dalla S. Maria del Fiore di Firenze, e dal duomo di Orvieto, ove avvi maggiore unità e armonia delle parti, più eleganza e magnificenza nell'insieme: ma, non v'ha dubbio, che anch'esso ha pregi distintissimi, e reca grande onore alla città, che lo volle e lo seppe far eseguire, e ai bravi maestri comacìni, che con mente finissima, con arte paziente, con lunga fatica lo condussero, in più riprese, a compimento.

15. — Quali furono gli autori del disegno e dei lavori più lodati? Atteniamoci per ora agli inizî della edificazione, come abbiamo fatto per gli altri tre monumenti.

Negli archivî di Como non si trova menzione del primo architetto: ma altrove spunta fuori il nome che è quello di un'uomo di perfetta nostra conoscenza. Negli atti del duomo di Milano, sotto la data dell'ultimo aprile del 1396, vi è la seguente annotazione o memoria: « *deliberarerunt quod licentietur magister Laurentius de Spatiis ad eun-*

dum Cumas pro laborerio Ecclesie majoris civitatis Cumarum ad requisitionem comunis et hominum dicte civitatis Cumarum: — Deliberarono (i deputati all'amministrazione) di dar licenza a Maestro Lorenzo degli Spazî di andare a Como, per il lavorerio della Chiesa Maggiore di quella città, secondo la domanda fatta dal comune e dagli uomini di detta città di Como. »

Non abbiamo il tenore della domanda, ma la si desume da quello della risposta. Non esiste l'atto della nomina di Lorenzo a generale architetto della Cattedrale di Como; ma la lapide, che afferma essere stata incominciata questa, quando appunto vi andò Lorenzo degli Spazî; il fatto che costui era fra gli ingegneri più intelligenti del duomo di Milano, di cui taluni tipi si riproducono in quello di Como, e che a lui era data licenza di recarsi a dirigere il lavorerio in questa città ov'era chiamato dalla voce generale del popolo e del comune; infine la costante tradizione, essere stato un ingegnere di Val d'Intelvi il primo architetto del duomo di Como, mettono fuori di ogni dubbio e di ogni contestazione l'opera prestata e il merito acquisito da Lorenzo degli Spazî da Laino in Vall'Intelvi.

Non si conoscono altri documenti riferentisi a cotesto valoroso artista. Egli non più vien menzionato negli annali del duomo di Milano, cui rese tanto utili servigi, e perciò deve aver durato sotto le vôlte di quel di Como sino al termine di sua vita. E qui l'opera sua, giusta lo stile dell'architettura, stette applicata a condurre innanzi la parte interna, presso a poco dall'ingresso nel sacro tempio fino al punto sottostante alla cupola, salvo le due prime arcate. Quello che resta di più antico al di dentro nel tempio è sua creazione, e rende testimonianza dell'alto suo valore artistico.

16. — Forse nel 1402, quando morì il duca Gian Galeazzo, egli era già morto, e non ebbe a patire per la interruzione della fabbrica che aveva fatta sorgere dalle fondamenta. Imperocchè successo al padre Giovan Maria

sotto la tutela della madre, anche Como volle profittare per scuotere il giogo de'Milanesi; ma male gli incolse per le maledettissime discordie insorte fra i cittadini, e attizzate dalle rivali e potenti famiglie dei Rusconi e dei Vitani mirante ciascuna ad avere il primato nella città e nel territorio. La duchessa reggente mandò contro i Comensi due prodi e feroci capitani, Pandolfo Malatesta e Jacopo del Verme, che un po'per forza, un po'per tradimento si impossessarono di Como, la saccheggiarono, e la rovinarono in molta parte. La duchessa in un suo manifesto al popolo, del 15 novembre 1403, annuncia con parole di gioja la vittoria dei suoi due capitani, e il ricupero allo stato della città di Como (19). Allora i soldati del Visconti si asserragliarono entro la fortezza e per tema di agguati, e di attacchi, proibirono agli operaj di entrare nella fortezza, e però di poter continuare nei lavori della Cattedrale. Questi rimasero sospesi e interrotti per molti e molti anni, cioè per tutta la vita del brutale Giovanni Maria, durante la quale Como non ebbe pace, e fu travagliata da partiti avversi e sottoposta a ogni sorta di angherie e patimenti. Nel 1416 fu ridotta a intera obbedienza dei signori di Milano; fu stremata di ricchezza e di forze, avvilita, privata di buona parte del suo bello e ferace territorio. I cittadini si ricomposero nel silenzio; ma dopo circa un decennio, riavutisi alquanto dalle spogliazioni e dalle torture incominciarono a ripensare alla loro Cattedrale, e al modo e ai mezzi di ravviare l'opera rimasta in tronco. Di questo risveglio degli animi allora avvenuto si ha la non dubbia prova in due documenti ambedue dell'anno 1426. Il primo è una lettera del 23 luglio firmata *Corradinus,* la quale è intermezzo di un carteggio, che più non esiste, fra il Magistrato civico di Como e il Duca di Milano. Eccone una parte: « Il Duca di Milano, ecc.: Ai nobili uomini il Podestà e il Capitano di Como. Rispondendo alle lettere in risposta alle nostre circa il fatto della costruzione o riparazione, che avevamo

sentito venir eseguita costì in una certa chiesa (in margine vi è questa nota: *pro ecclesia cattedrali,* per la chiesa cattedrale) la quale sembra sopra stare al nostro castello della torre rotonda, vi diciamo che Voi non ci avete soddisfatti. Perciò vogliamo che osserviate e facciate osservare da alcuni fedeli Ingegneri bene esperimentati in queste cose, di quanto la predetta chiesa disti dallo stesso nostro castello, ecc. (20). » Il secondo atto è l'annotazione in un registro conservato in parte, dal 1426 al 1446, la quale venne fatta il 29 agosto del 1426, ed è del tenore seguente: « Deve avere (il cassiere) per aver date a me Nicodolo Fontanella il giorno 28 agosto 1426 all'oggetto di recarmi a Milano per ottenere dal magnifico signor Duca la licenza di poter edificare la Chiesa di S. Maria Maggiore (21). »

Pare che la licenza non sia stata data dal Duca Filippo Maria per viste politiche e militari; o, come vuole il Ceresole (22), che nulla si potesse fare in causa di nuove agitazioni cittadine. Questo storico soggiunge, che nel 1439 avvenne la pacificazione dei due partiti Ruscone e Vitani; i cittadini respirarono; e allora il Vescovo, il Magistrato civico e il popolo, pensarono a chiedere di nuovo la licenza superiore per la ripresa dei lavori.

17. — La licenza dal Duca venne data; i lavori come ci vien fatto sapere dai registri contemporanei del Duomo incominciarono nel giorno di giovedì 19 del mese di febbrajo 1439; e fu nominato ingegnere architetto il maestro Pietro da Bregia presso Como (23). Questa è la data precisa della ricostruzione o rinnovazione della cattedrale di Como, questo il nome dell'architetto, che è purissimo comacìno.

A maestro Pietro toccò di rimediare ai guasti del passato, cioè ristaurare i pilastri maestosi, le arcate e le vôlte imponenti di Lorenzo degli Spazî; innalzare le due prime arcate, che, come si vede, mancano di esatta proporzione con quelle susseguenti, perchè così convenne e

fu necessario per soddisfare alle esigenze della località ed alle regole dell'estetica, avendo l'architetto voluto stabilire e contenere il piano della facciata in giusta squadra con il Palazzo della Ragione e colla Torre della Fortezza, e distendere e unire sotto una sola linea i tre monumenti, che più ornano la città di Como, e ricordano e rappresentano la triarchia medioevale, cioè la Chiesa, il Feudo e il Comune. Questo concepimento, mentre è grandioso e piacevole al più alto grado, può dirsi anche nuovo, imperocchè parecchi edifici fra loro armonici, sebbene non simmetrici, si veggano raggruppati in un punto, come a Venezia, a Parma, a Cremona, a Pisa, a Firenze, ma non allineati come a Como, senza stacchi e senza stonature, con felice unione di pensiero, di struttura e di colori. Questo piccolo miracolo di arte rende testimonianza dello studio, del talento, del buon gusto di Pietro da Bregia del quale dovremo riparlare più a lungo.

Qui è necessità il far sosta per obbedire all'ordine storico, il quale vuole che abbiamo a riunire questa ad altre opere con essa collegate nella fabbrica del Duomo, e singolarmente con quella del frontispizio, il cui disegno è parto di una stessa mente, e preparò la via a un sistema di decorazioni all'interno e all'esterno del tempio da renderlo celebre e invidiato.

Così abbiamo provato la presenza e il primato dei maestri Comacìni nell'origine e nel principale svolgimento dei quattro maggiori monumenti cresciuti fra il 1300 e il 1400 nello stato di Milano, e la prevalenza dello stile gotico importato dalle provincie nordiche in casa nostra, ma temperato dall'influsso dolce e sereno del genio italiano, sotto di un cielo ridente, in mezzo alle tradizioni e alle reliquie della civiltà romana. Una grande trasformazione intanto era avvenuta nell'arte edificatoria, per merito in buona parte dei maestri nostri, che dello stile neo-gotico, o gotico romano, o gotico moderno comunque vogliasi chiamare, improntarono bei modelli; e già si preparavano a

quel rinnovamento, che nella seconda metà del 1400 e nel 1500 mandò vivido splendore, e ancor dura.

Ritorniamo a considerare altri lavori di minore importanza ma degni di osservazione sorti nei ricordati due secoli XIV e XV e nel successivo XVI in Milano e in Lombardia, per assistere poi all'incremento progressivo del Duomo milanese, di quello di Como, e della Certosa di Pavia, compita omai la basilica di Monza, e di imprendere nuove peregrinazioni in altri luoghi.

NOTE

(1) *De Vita et Moribus Stephani Maconis,* Lib. II, pag. 106.

(2) *Storia d'Italia,* Lib. 14.

(3) Durelli: *La Certosa di Pavia.*

(4) *Storia Estetico-Critica dell'Arti del disegno.*

(5) *Memorie e documenti storici intorno all'origine, alle vicende ed ai riti del duomo di Milano.*

(6) *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia,* Lib. V.

(7) *La Fondazione della Certosa di Pavia* di Gerolamo L. Calvi.

(8) *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia: Documenti.*

(9) Magenta, *come sopra nei documenti.*

(10) *Est sedes Italiæ Regni Modoetia.*

(11) *Memorie storiche di Monza e sua Corte.*

(12) *Pauli Warnefridi Longobardi, filii Diaconi Foriiuliensis, De Gestis Longobardorum Libri VI:* Lib. IV, Cap. 22.

(13) *Museo Italico, Tom. VIII, ad an. 616, col. 30.*

(14) *Chron. Modoet.* Lib. III, Cap. 4.

(15) *Quod scribatur Ingenerio de Modoetia, quod veniat Mediolanum, et videatur si vult servire Fabrice, et si non vult servire,* ecc.

(16) *Selva di notizie autentiche risguardanti la fabbrica della Cattedrale di Como.*

(17) *De rebus gestis Azonis Vicecomitis* Galvano de la Flamma nel Muratori: *Scriptores Rer. Ital.*

(18) Vincenzo Barelli, *Della Cattedrale di Como.*

(19) *Codice diplomatico Milanese,* Vol. I, pag. 381.

(20) *Dux Mediolani* etc., *Nobilibus Viris Potestati et Capitaneo nostris Cumarum.*

(21) Ciceri: *Selva,* ecc., *Debet habere,* ecc.

(22) *Storia della Cattedrale di Como.*

(23) Ciceri: *Selva di Notizie* ecc., pag. 11: « *1439, die jovis XVIIII mensis feb. incoatum fuit laborerium,* ecc., *ecclesie majoris Comi per magistrum Petrum de Bregia ingegnerium.* »

CAPITOLO XIV

PRINCIPALI COSTRUZIONI PROMOSSE DAL DUCA FRANCESCO I SFORZA

1. — Colla morte di Gian Galeazzo Visconti decadde la potenza di Milano, e decadde l'arte gotica, della quale quel Signore era valido sostegno. Segue un periodo di anni infelice per il popolo, che fu retto da principi, è vero, nazionali, ma pessimi, salvo qualche eccezione; e sgraziato per le Belle Arti, che avevano incominciato a sbocciare gentili, e furono svigorite per mancanza di ordine, di agiatezza, di pace. Cosa potevasi sperare dal governo di Giovan Maria, figlio del Conte di Virtu? Succeduto appena adolescente al padre, tutelato da una donna senza fibra e senza idee, con attorno un fratellino di quattro anni e una turba di pessimi cortigiani, null'altro fece che dar sfogo alla sua natura trista, sanguinaria e bestiale. Visse dapprima circa due anni racchiuso nel castello di Milano insieme colla madre; poi scacciò questa, e la relegò a Monza, ove morì ben presto in causa, fu detto, di propinatole veleno. Lo Stato sotto di un tal Principe fu scosso, e minac-

ciò di essere travolto in generale sfacelo. Si ribellarono a Milano e se ne staccarono molte città e provincie al di qua e al di là dell'Appennino. Facino Cane, famoso condottiero di bande mercenarie, e uno dei favoriti di Gian Galeazzo, pose qualche argine alla fiumana, ma più che al suo signore pensò a sè, e intese a formarsi una specie di feudo con molte terre sulle quali imponeva enormi taglie.

Giovan Maria fu ridotto al punto, che per vivere alla meglio lui e il fratello, dovette patteggiare colla città di Milano, e cederle i diritti di regalia per avere un assegno bastevole per la vita. Allora, scoppiò anche una fierissima morìa, che toglieva di vita più di 600 persone al giorno. Ma il peggio fu la scostumatezza e l'efferatezza cui abbandonavasi il giovane Principe. Si circondò di sgherri e uomini del peggior stampo, a capo dei quali stava un detto Squarcia Giramo, il cui mestiere era di allevare feroci mastini, e addestrarli a squarciare, ovunque li trovasse, i disgraziati a sì orrendo supplizio designati dal suo padrone. La pazienza offesa diventò furore. Il 16 maggio 1412 un manipolo di giovani congiurati a vendicare le ingiurie pubbliche e private, assalirono il Duca armata mano mentre avviavasi alla cappella del S. Gottardo, lo pugnalarono e lasciarono morto sul terreno. Nessuno pensò neppure a rendergli gli onori funebri; soltanto una volgare cortigiana sparse un paniere di rose sul suo corpo: Squarcia Giramo e gli infami suoi compagni furono dal popolo tumultuante massacrati nelle loro case o nelle vie.

Questo è quanto fece Giovan Maria, sebbene taluno abbia scritto che si dilettasse di letteratura, e gustasse il Petrarca e altri classici autori. Meno sanguinario ma più cupo del fratel maggiore, fu il suo successore Filippo Maria, che dominò per 35 anni, quasi sempre appiattato nei castelli di Milano e di Pavia; che non mai comparve alla testa delle sue truppe, le quali tuttavia affidò ai mi-

gliori capitani del suo tempo, il Carmagnola, Guido Torello, Nicolò Piccinino, Francesco Sforza. Fu costretto per reggere al potere accettare transazioni e soffrire umiliazioni. Al fin di mantenersi la fedeltà e la protezione dei mercenarî al suo servizio, dovette, appena fatto duca, sposare Beatrice di Tenda, vedova di Facino Cane, l'idolo de' suoi soldati; prodigare onori e danaro e il titolo di Conte al Carmagnola, già guardiano di armenti, che poi lo tradì passando ai Veneziani; e promettere in isposa a Francesco Sforza l'unica sua figliuola Bianca Maria, e garantirgli la successione nel Ducato di Milano.

Filippo Maria, senza aver fatto nulla di bene, carico di delitti, fra i quali il supplizio della consorte Beatrice; circondato da astrologi e abbietti intriganti, fra i quali famosissimo un Zanino Riccio, che faceva regolare dal Principe le cose dello Stato secondo gli oroscopi, ossia i moti della luna e degli astri, morì adiposo e sformato il 13 agosto 1447 di 55 anni nel castello di Milano. All'annuncio della sua morte insorse il popolo, che attaccò il Castello e maledì il Principato che per bocca de' suoi Capi dichiarò essere una *pessima pestilenza.*

Anche di Filippo Maria disse qualche storico, che curò e protesse le lettere; ma il Decembrio, che ne dettò la vita, scrive semplicemente: « Gli uomini versati nelle umane lettere nè spregiò, nè tenne in onore e credito, ed ebbe più ad ammirare che a coltivare la loro dottrina. »

2. — Quel popolo, che, alla morte di Filippo Maria, maledisse il Principato, passò a proclamar la Repubblica, che dal patrono della Città di Milano fu chiamata Ambrosiana. Ma questo nuovo Stato durò poco per le discordie dei Capi, la mobilità delle passioni popolari, e lo scarso o nessun apparecchio delle armi. Di questo caos politico profittò Francesco Sforza, che aveva sposato la Bianca con patto di succedere nel Ducato a Filippo, e stava da lungi ben agguerrito a considerare la confusione dei Milanesi, fra i quali aveva per sè formato un partito forte. Intanto i Ve-

neziani si erano avanzati cercando di fare qualche preda; dalla parte opposta i Francesi, che occupavano Asti, e vantavano diritti su Milano, guardavano a questa città con cupidigia, e si muovevano. In tal frangente i cittadini più savî, vedendo minacciata al di dentro la loro patria dagli eccessi del popolaccio e dalla prepotenza dei tribuni, al di fuori dai Veneziani impadronitisi di Brescia e di Piacenza, e dai Francesi che tendevano a Tortona ed Alessandria, mandarono a invocar l'ajuto di Francesco Sforza, e ad offerirsi ad esso. Questi mosse le sue truppe, e battè terribilmente, il 14 settembre 1447, a Mozzanica i Veneziani, mentre Bartolomeo Colleoni, bergamasco, uno dei più prodi capitani, sconfiggeva i Francesi, e avviava trattative per la pace.

Forte di armi, glorioso per le vittorie, sostenuto dai più cospicui cittadini si avvicinò a Milano; i *difensori della libertà* chiusero le porte e tennero duro. Francesco, non volendo recar danni alla futura sua residenza, strinse la città con duro blocco; non permise che vi entrassero vettovaglie, sicchè in breve tempo la città fu affamata, e i cittadini divisi e disperati mutarono consiglio e mandarono una loro rappresentanza al campo dello Sforza offrendo la resa e il suo riconoscimento a Duca per diritto di eredità e di conquista. Il 25 marzo 1450 Francesco Sforza entrò vincitore e acclamato dal popolo in città, dove la *Repubblica Ambrosiana* era vissuta circa trentun mesi a datare dal 14 agosto 1447; si diresse al duomo, ove egli e la consorte Bianca Maria furono ornati del manto ducale, e ricevettero il giuramento di fedeltà in mezzo agli applausi del popolo affollato nel sacro tempio.

Il Papa Nicolò V, che temente dell'avanzarsi dei Turchi voleva liberi i Veneziani, si interpose per la pace, la quale fu stabilita il 9 aprile 1454 in Lodi; un'altra pace si conchiuse tra lo Sforza e il Duca di Savoja: in conseguenza di ciò rimasero allo Sforza 15 città con i rispettivi territorî e il titolo di Duca; e il nuovo Ducato fu un po' smi-

nuito per estensione e popolazione, ma riescì più omogeneo, e potè godere di quiete, giustizia e agiatezza sotto un principe savio e forte.

Calmate le passioni, svanite le nimicizie interne ed esterne, rimediati i danni di una pestilenza, che scoppiò in seguito ai patimenti del lungo assedio, lo Sforza potè volgere la mente agli studî della pace, ai commerci, all'agricoltura. Sotto gli ultimi Visconti non erano cessate le tradizioni e le applicazioni dell'arte, sia per l'ajuto dei principi, sia per quello del ceto chiesastico e dei privati facoltosi. Dei maestri comacìni una parte aveva migrato in altre terre, ove li abbiamo trovati o troveremo; una parte restò in casa, e fu pronta a stendere la mano ai lavori, che deliberò di riprendere il nuovo principe. Due fatti occorre notare sul principio del dominio dello Sforza; la sostituzione del nome di maestri lombardi a quello di comacìni, e la introduzione di un nuovo stile, che prese il nome di *Bramantesco,* e segnò il passaggio del neo-gotico al classico del Risorgimento. Ciò vedremo, e spiegheremo un po' più innanzi.

3. — Sotto Francesco Sforza parecchie opere grandiose furono fatte od ebbero incominciamento. Il Decembrio, contemporaneo, ce ne addita tre particolarmente. « Rivolto essendosi il duca, scrive, all'ornato pubblico della città, e con arena e mattoni riparate avendo le strade, volle con somma magnificenza che dai fondamenti si erigesse il castello della porta di Giove, atterrato da prima per popolare tumulto. La Corte altresì dei primi Duchi, già caduta per vecchiezza, non solo ristabilì, ma ampliò e arricchì di ornamenti. Comandò ancora che, scavandosi il terreno dall'Adda si derivasse per venti miglia un acquedotto, per mezzo del quale i campi vicini fossero irrigati, e al popolo non mancassero le derrate necessarie. » A coteste costruzioni o ricostruzioni, del Palazzo Ducale, del Castello di porta Giovia, del naviglio di Trezzo, e di altre opere minori, è da mettersi innanzi come la massima, l'Ospedale maggiore di

Milano, che il duca Francesco, come nota il Verri (1), « volle aperto a sollievo dell' egra umanità, senza risguardo a patria e a religione, e dove il turco, l' ebreo, il cattolico, l' acatolico, purchè siano ammalati e poveri, trovano ricetto e assistenza. »

Considereremo questi concepimenti della mente di un gran principe, e cercheremo i distinti artisti che li trassero in atto: ci si presentano subito non pochi nomi di maestri di Como, nella cui compagnia continueremo la nostra storia.

4. — Forse primo pensiero del nuovo Duca fu di ricostruire e rafforzare la Rôcca di Porta Giovia — *Arcem Portæ Jovis* — che i suoi predecessori avevano consolidata, e il popolo, durante la Repubblica Ambrosiana, avea distrutta. Da abile politico non volle proporre egli la ricostruzione della fortezza del despotismo: lasciò la cura di ciò agli adulatori e faccendieri. Alcuni capipopolo indissero un' adunanza nella chiesa di S. Giorgio per discutere sulla convenienza di rifabbricare il Castello; uno solo, il giureconsulto Giorgio Piatti, si oppose; l' assemblea deliberò unanime di pregare il Duca a rialzare le mura abbattute « per ornamento della città, e sicurezza contro qualunque nemico che in ogni tempo la volesse molestare (2). » Il Duca assentì alla domanda, e, come scrive un cronista quasi contemporaneo (3): « incominciò con grande celerità a costruire dalle fondamenta l' antica fortezza di Porta Giovia, la quale negli anni successivi non solo eresse in quel modo che era prima, con grande spesa, ma ampliò e rese munitissima con opere ammirevoli. » Lo Sforza che aveva in mente i castelli di bella e salda architettura dei signori di Mantova, d' Este, d' Urbino, della Toscana, e dello stato Pontificio, non voleva e non poteva, massime sull' esordire della sua carriera, non adoprarsi a emulare le congeneri creazioni di potentati che al suo, per numero di sudditi e dovizia di rendite, erano inferiori o non certamente superiori. Il Corio dice del

nuovo Castello che « indubitatamente si può affermare come il più superbo e forte che sia in terra piana per tutto l'universo, ed essere costato un milione di ducati; » e nel *Compendio delle Cronache della gran città di Milano* pubblicato dal Tholosano si legge, che lo Sforza rinnovò il castello di Porta Zobia rovinato dai milanesi dopo la morte del duca Filippo, e di tanta fortezza lo fece che pochi simili in tutta Europa si ritrovano. »

Vi sarà esagerazione in quelle frasi, ma è concorde il giudizio di uomini competenti, che quella fu una delle più cospicue fatture dell'architettura militare e civile di quella età lontana (4).

Ricorre la solita domanda: Chi fu l'autore del disegno? Vi ebbero parte e quale i maestri di Como o lombardi nella invenzione e nella esecuzione? Rispondiamo subito riportando il giudizio di uno dei più pregiati scrittori di cose d'arte, e più fini conoscitori della storia dell'arte in Milano. « Singolare e notevole, leggesi in una fresca monografia del chiarissimo prof. Mongeri (5): Francesco Sforza viene a Milano, seguito da un'artista fiorentino, l'Antonio Filarete, conosciuto forse a Roma intorno alle porte di bronzo pel S. Pietro in Vaticano: ma non è in lui che si confida: forse non voleva sfidare la impopolarità: prende un architetto paesano, un Giovanni da Milano, che, oggi discopriamo essere un Solari, quegli che, vent'anni prima, era a servizio della Certosa di Pavia, e che a questo tempo, vediamo da Francesco istesso raccomandato alla fabbrica del nostro Duomo. Il Solari, al 1.° luglio doveva già essere all'opera pel Castello, unitamente ad un Marco Leoni, un ajuto forse o capomastro. A questo Solari non esitiamo a concedere il merito del generale programma di restituzione dell' edificio: anzi, riguardandone le impronte architettoniche, ci sentiamo abbastanza convinti per tenere di lui e della sua discendenza artistica, nelle lor parti principali, non che cotesto edificio nostro, ma tutti i castelli della famiglia ducale sorti nella seconda metà del secolo XV. »

Il chiarissimo Luca Beltrami, il quale scrisse le vicende del Castello di Milano (6), non accetta le asserzioni del Mongeri. Dice che Giovanni da Milano fu persona diversa dal Giovanni Solari; che quegli morì di peste nel 1452, come attestano autentici documenti riportati da Gerolamo Calvi (7) e da Angelo Angelucci (8), mentre il Solari Giovanni era ancora in vita dopo molti anni; di più, in quello stesso tempo, cioè nel settembre 1451 attendeva a fare alcune opere di fortificazione a Pizzighettone, e perciò nel marzo 1452 riceveva certi danari d'ordine dello Sforza per *provvedere*, come è detto nella missiva ducale, *alcuni nostri lavorerij*. Chiude il suo ragionamento come segue (9): « Escludiamo che il Solari sia stato l'architetto del nostro Castello: il nome di questo quindi ci rimane ignoto, come rimane ignoto quello degli architetti di molti altri castelli importanti, di Pavia fra gli altri. E forse a questo riguardo devesi ritenere che il Duca siasi servito dell'ajuto collettivo di varî ingegneri, nessuno dei quali ha potuto legare il proprio nome all'edificio. »

Il Beltrami forse usò di una frase commoda con il dire che il disegno del Castello fu lavoro collettivo di parecchi. Se lo Sforza volle compire un lavoro armonico ed elegante, e se il Castello venne fuori veramente tale, difficilmente ci si persuade che il tipo non uscisse da una mente unica, salvo il concorso di ingegneri subalterni per la composizione delle parti accessorie in conformità alla fisionomia e con rispetto alle proporzioni del disegno generale.

Anche il Dottor Carlo Casati, in un recente suo studio sul Castello, ragionando specialmente di quella ampia sezione, che fu il palazzo di Corte, riflette (10): « Valido argomento per far credere che questo palazzo sia stato edificato sotto la dipendenza di *un solo maestro,* è l'indole della sua costruzione, le particolarità decorative, e l'abbondar nelle volute dei capitelli del portico di prospetto, della blasonica di casa Visconti e Sforzesca, le quali cose tutte hanno una strana somiglianza collo stile dei due

lati del portico della rocchetta, uno dei quali guarda il lato settentrionale, e l'altro il sud-est. » Lo stesso Luca Beltrami, riporta un brano di cronaca di uno scrittore della prima metà del secolo XVI del tenore seguente: « La rocha di Milano ditta el Castel de Jove fu fatta refar (essendo ruinata) dal duca Francesco et Maria Bianca sua consorte lano 1450 da.... architecto nobile, ecc. (11). »

Dunque uno solo fu l'architetto, sebbene il di lui nome rimanga ancora sconosciuto; e quell'uno doveva essere del luogo e pratico dell'edificio preesistente, affinchè potesse, come voleva il Duca, far subito e far bene.

Orbene Giovanni Solari era maestro ben conosciuto e apprezzato dal Duca, come si vedrà in seguito, pei lavori della Certosa; era valente nelle edificazioni militari, quale mostrossi nel condurre i fortilizî di Pizzighettone sull'Adda, che rese munitissima, ed era tutt'altro che *vecchio a quell'epoca* (12), come lo riterrebbe il Beltrami, il quale non pose mente che maestro Giovanni nel 1470, cioè 20 anni dopo l'inizio del Castello, era ancora al servizio ducale. Qui devesi anche notare ciò che non fu dal Beltrami osservato (13), che due erano i Giovanni Solari, forse della medesima agnazione, ingegneri e architetti ambedue: il nostro, *seniore,* morto nel 1471; l'altro, *juniore,* morto nel 1485. Si faccia una ragionata eliminazione, e rimarrà Giovanni, *senior,* più che probabile anzi certo architetto del Castello. Giovanni da Milano nel rescritto del 1.° luglio 1450 da Lodi, riguardante la costruzione del Castello, è nominato fra i Commissarî per le provvisioni da farsi (14): Giovanni *junior* è qua e colà indicato come agente subalterno del suo omonimo per grado ed età maggiore. Qualcuno tirò fuori il nome del Filarete, ma senza badare non trovarsi alcun documento il quale provi che egli abbia operato in Milano avanti il 1454; tal altro quelli di Filippo Scozioli d'Ancona e di Matteo Giordano da Pisa e di Pietro da Cernuscolo, ma non riflettendo come dai documenti, ad essi relativi, venuti in luce, e dal contesto delle loro lettere ri-

portate dal Casati (15), apparisca ch' essi entrarono nella fabbrica del Castello non prima del 1445, e nella semplice qualità di capi muratori. L'unico capace del disegno e dell'opera del Castello, sarebbe stato Bartolomeo Gadio da Cremona. Ma il Gadio fu sempre trattenuto in campagna da Francesco Sforza, del quale era indivisibile compagno; dal 1450 al 1454 fu di continuo impegnato in compir opere di difesa e di offesa a Cassano d'Adda e in altri luoghi esposti agli attacchi dei Veneziani, e sarebbe stato chiamato di poi a dirigere i lavori del Castello, secondo un atto che vien citato ma non esiste, nel novembre del 1454. Finalmente, ad assicurare il merito del primato a maestro Giovanni è da considerarsi un documento del 13 marzo 1452 nel quale è chiamato *nostro Inzegnero* da Francesco Sforza (16); e ciò che importa assaissimo, che: « l'architettura e l'ornatura dell'edificio, come scrive il Mongeri, arieggiano il pensiero e lo stile, e rivelano la presenza a Porta Giovia di Giovanni Solari, il grande artista della Certosa. »

Sarebbe bastevole l'operato di maestro Giovanni nell'architettare la Rôcca e il palazzo di Corte degli Sforza per mettere in alta considerazione lui, e l'ingegno e il valore persistente degli artisti Comacìni. Ma essendosi il padre recato ad attendere ad altre edificazioni, fu in luogo suo chiamato il figliuol Francesco a sostituirlo con missiva ducale del 26 agosto 1464 (17). Cotesto Francesco dovette aver molto valore, imperocchè contemporaneamente era nominato Ingegnere del comune di Milano (18); ma visse poco, rilevandosi da un atto del 2 gennajo 1470, firmato Cicco Simonetta, che allora era già morto. Ben più a lungo, dal 1467 al 1479, ossia per dodici anni, stette nel Castello l'altro fratello Guiniforte, artista per eccellenza e lavoratore instancabile, del quale dovremo più innanzi occuparci a lungo. Prestò il suo servizio, dopo la morte di Francesco Sforza, al duca Galeazzo quindi alla vedova reggente Bona di Savoja, che con il figlio minorenne e il fidato ministro Cicco Simonetta erasi riparata

contro i tumulti popolari dal palazzo di Città in quello del munitissimo Castello, del quale si conobbe allora l'importanza per la sicurezza dei Principi e del Governo. Si ha un documento del 26 agosto 1467, nel quale maestro Guiniforte de Solario è nominato ingegnere della fabbrica della fortezza di Porta Giovia — *ingenierium prefate fabrice castri Porte Jovis;* — e in tale qualità, misura e stima una certa quantità di marmo dato al celebre scultore Cristoforo Mantegazza (19). Nel 1474 egli e Bartolomeo Gadio e l'ingegnere Bertola da Novate si associano a far disegni e a impartire ordini per la costruzione delle sale del palazzo, e per la preparazione dei muri a ricevere preziose dipinture (20). Esce poi il 9 ottobre 1479 una lettera ducale firmata B. Calchus (21), diretta — *Prudenti viro Magistro Boniforte de Sollario, architecto nostro dilecto,* — nella quale si parla di un certo pavimento disegnato da Boniforte, ossia Guiniforte, che è lo stesso, in una sala del Castello.

Abbiamo adunque nell'ammirata Rôcca Sforzesca la successione, fin dal principio, di tre grandi architetti e ingegneri comacìni che elevano la fabbrica dalle arcate sotterranee alle vette dei torrioni.

È da aggiungersi a questi, sebbene in un'ordine inferiore, maestro Maffeo da Como, che attese in più luoghi a importanti fortificazioni, e a Porta Giovia non fu da meno della sua fama, e nel 1467 ottenne il titolo di *ingegnere ducale.* Regolò il giro e lo scarico delle acque, e la sicurezza dei ponti levatoi; malatosi il Gadio, ingegnere generale, lo supplì, specialmente pei lavori militari: e nel 1477 (22) lo si trova occupato nel disegnare e applicare rinforzi alla Rôcchetta, nell'erezione di una Torre di angolo, e di un corpo di fabbrica per le comunicazioni fra il maschio e il palazzo del Castello.

Non occorre andare più innanzi colla storia del grande e magnifico edificio, che si compì con la vita degli artisti testè nominati: dopo di allora fecesi qualche parziale

miglioramento per ragione specialmente della difesa, ma avvennero anche peggioramenti sotto le succedutesi dominazioni.

Pare che qualche ampliazione e decorazione sia stata ordinata da Lodovico il Moro: si ricorda che volle innalzare una statua equestre di bronzo rappresentante il Magno Sforza, suo genitore, da collocarsi innanzi al Castello, e ne affidò il lavoro a Leonardo da Vinci, che vi si travagliò intorno 16 anni, e avrebbe fatto qualche cosa di singolare, se i Guasconi condotti da Luigi XII nel 1499, non la avessero fatta bersaglio dei loro colpi e rovinata.

A qualche scrittore piacque dar qualche merito in quella colossale edificazione a Bramante da Urbino. Ma il dottor Casati dichiara che fra tutti i documenti consultati non rinvenì nulla che si riferisca al Bramante; ed è da considerarsi che questi venne a Milano nel 1480, o qualche anno prima (23), e però quando moriva il Gadio. Allora il Castello era nato, cresciuto, e si può dire finito. Una frase del Cesariano (24) che attribuisce una piccolissima opera a Bramante, non merita nessun conto.

Lo stesso deve dirsi di Leonardo, il quale, giusta le più accurate ricerche, non sarebbe venuto a Milano prima del 1482. Una pittura, a lui attribuita, fu opera di un altro Leonardo, rammentato in un atto del 1477 quale creditore per una pittura eseguita in Vigevano d'ordine del defunto Duca (25).

Un rinomato critico francese in una recente sua opera (26) scrive con serietà imperturbata: « Gli architetti incaricati di dirigere la costruzione del Castello si chiamavano Filarete, Benedetto da Firenze, Bartolomeo da Cremona, Bramante; i pittori che ebbero l'incarico di decorarlo Vincenzo Foppa, Cristoforo Moretto, Zenale, Buttinone, Leonardo da Vinci; vi fu un momento nel quale il Moro sperò di acquistarsi il Perugino quando fu di passaggio da Pavia. »

Non sapremmo da quali documenti il celebre critico abbia potuto rilevare notizie così contrarie alla verità dei

fatti e alla realtà delle date; noi per mantenerci reverenti, ci limitiamo a riportare alcune parole, anche troppo ossequiose, del prof. Mongeri, il quale, dopo aver passato in rassegna tutte le particolarità notevoli e gli avanzi preziosi del Castello, così conchiude (27): «Quando si mirano tutte queste opere, il pensiero non può contenersi dal correre agli artisti che vi operarono. Le note desunte dai documenti originali giunti fino a noi, ci dispensano dal ripeterli; ma anche quando ci fossero ignoti, considerando altre costruzioni in Milano, come l'Ospedale Maggiore che sussiste ancora, e le demolite parti delle case dei Portinari e dei Marliani di cui rimangono i disegni, arriveremo alla conclusione che i fiorentini e i lombardi nel Castello si sono dati la mano, accoppiando, nelle parti inferiori, l'arco tondo e i capitelli di marmo dai vigorosi intagli, alle finestre dalle curve acute, fortemente tese e inghirlandate di terre cotte, nelle elevazioni superiori. È la discendenza di Donatello quella, che, qui si incontra con la nostra dei maestri da Campione cui appartengono, per ragione di discendenza, i Solari. Da loro si sprigiona quell'innesto della forza colla grazia, il connubio più fecondo e l'apice supremo dell'arte, in una parola, gloria del Rinascimento italiano al momento suo meglio avventurato e più ammirato.»

5. — Passiamo a un altro glorioso monumento, l'Ospedale Maggiore, sorto per volontà di Francesco Sforza: che i ricchi milanesi sempre sostentarono colle loro elargizioni, e il popolo della città e del contado sempre benedisse riconoscente, e lo accoppia, per diversa ragione, nelle sue lodi con il Duomo, chiamando questo l'ottava maraviglia del mondo, e l'Ospedale la *Cà Grande,* perchè è casa immensa di pietà e beneficenza. Lo Sforza volle dapprima assicurarsi Milano con una gagliarda Rôcca, poi affezionarsi il popolo con un'insigne benefico istituto. Divisò di edificare un grande ospedale, ma gli piacque che, come per la salute degli infermi la fabbrica corrispondesse

a tutte le richieste dell'igiene, così per la forma avesse a soddisfare alle migliori regole della architettura.

« Il Duca Francesco Sforza bramoso di compiere un atto di riconoscenza per gli immemorabili beneficî ricevuti in ogni sua età e in ciascun atto di sua vita, e per il cumulo delle grazie dal Sommo Iddio prodigategli deliberò di fare una elargizione liberale. » Questo è il preambolo di un diploma in data 1 aprile 1456, con il quale il Duca, *allo scopo che venisse eretto e costrutto un grande e solenne ospedale,* donava un palazzo di sua proprietà in prossimità di san Nazaro Grande, e regalava una piazza e alcune case adiacenti e altri valori suoi particolari.

Dopo qualche anno il Duca chiese a Papa Pio II che era venuto a un Concilio convocato in Mantova per collegare i principi Cristiani contro il Turco, e da esso ottenne di riunire i parecchi ospedali, che sorgevano sparsi per Milano, e con i beni di tutti di provvedere più utilmente e più decorosamente al bene commune.

Con Bolla del 9 dicembre 1459 Pio II accondiscese alle domande.

Fissati i suoi propositi, Francesco Sforza, uomo prudente, ma spedito nelle sue cose, commise il disegno della fabbrica ad Antonio Filarete, detto l'Averlino, da Firenze, che forse aveva conosciuto in Roma, o per fama, in causa delle porte di bronzo del vecchio S. Pietro da lui fatte, che molti allora encomiarono, ma che il Vasari chiamò *opera sciagurata* (28), e il Bottari scrisse (29) che « meritavano di essere distrutte. »

Prima ancora che fosse perfetto il disegno, Francesco Sforza, il 4 aprile 1456, con grande contorno di dignitarî civili ed ecclesiastici, poneva la prima pietra dell' edificio. Pare tuttavia che, sbolliti i primi ardori, il Duca si facesse ad esaminare più accuratamente il disegno del Filarete, e che per osservazioni proprie o di altrui non lo riscontrasse consentaneo alle idee concepite e alle promesse date, per vastità e bellezza. Laonde egli che ve-

duto aveva l'Arcispedale di Firenze, e se n'era compiaciuto, volle che il Filarete con maestro Giovanni da S. Ambrogio presso Varese, andassero a visitarlo e studiarlo, onde ritrarne ammaestramenti per quello da costruirsi in Milano. L'arcispedale di S. M. Nuova era uno de' più vasti ospedali di tutta Italia, e suscettibile di contenere commodamente due mila letti (30). »

Affinchè i suoi due messi non incontrassero nessuna difficoltà, e potessero vedere, esaminare, e copiare le diverse parti dell'Arcispedale, Francesco Sforza li munì di una commendatizia presso Giovanni Cosimo de'Medici, che riportiamo in parte.

« In questa nostra città di Milano, scrive lo Sforza, se e principiato de fare uno hospitale grande: In che concore tutta quanta questa predicta cita universalmente desiderando chel se faza belissimo, acconcio et più ornato che sia possibile. Ma al murare fino ad hora non e data grande opera solo per fare chel sia hedificato con bono desegno. Et per questa casone vengono lì mandati da nui maestro Antonio da Fiorenza Inzignero, et maestro Johanne de Sancto Ambrogio maestro di muro che ambidui hanno bono inzegno, per vedere integramente tutto quello hospitale di quella vostra cita, et per examinarlo e per cavare il disigno, et perchè sappiamo che voi ve deletati nel murare e nel fare hedificare, havemo ordinato che li predicti Maestri se adrizano ad voi pregandovi chel vi piaza fargli mostrare tuto il dicto hospitale, et como e sito et hedificato per forma che ne possino cavare il desegno.... Datum Mediolani die 4 junj 1456. — Ro-Johannes. »

L'Averlino e Giovanni da Sant'Ambrogio ritornarono da Firenze; il disegno fu rifatto, e piacque al Duca che ne ordinò la esecuzione; e nominò l'Averlino architetto con lautissimo stipendio. Ma siccome il Duca, come succede più di una volta, immerso in molti affari e molte spese, pensato aveva all'opera e non ai mezzi per condurla innanzi; così ne avvenne che la Deputazione, o, come si disse allora, il

Capitolo dell' ospedale, che provveder doveva alla fabbrica, si trovò presto al corto di denaro; laonde giudicò necessario di rallentare i lavori già incominciati alacremente; e decise che il disegno del Filarete venisse modificato, perchè troppo costoso, e non proporzionato al danaro disponibile, e ridusse l'emolumento fissato dal Duca all'architetto. Per questa causa il disegno del Filarete non fu eseguito che in piccola parte in uno dei tre corpi dell'edificio, quello prospiciente verso la chiesa di S. Nazzaro Grande; e la costruzione procedette lenta e fu compiuta in tre date, contrasegnate ciascuna dall'impronta del vario stile di ciascun tempo. « Il fabbricato dell'Ospedal Maggiore, scrive il recente storico di quella grande istituzione [31], che nella sua fronte verso la strada pubblica si estende per una lunghezza di metri 267 e cent. 72 dalla Chiesa di S. Nazzaro in Broglio al vicolo del Laghetto, si presenta costituito da tre corpi distinti aventi una fisionomia propria, sebbene siasi osservata una certa uniformità nelle linee e siasi anche cercato nel corpo di mezzo di non allontanarsi dalla architettura della parte più antica..... Vi contribuirono tre fondatori: il Duca Francesco Sforza nel 1456, Giovanni Pietro Carcano nel 1624, il notajo Giuseppe Macchi nel 1797. »

Il Filarete lavorò dal 1457 o 1458 fin verso la metà del 1465: ma in questo tempo ora si adoperò con sollecitudine, ora fu trascurato, essendosi assunta la costruzione della nuova cattedrale di Bergamo; e si mostrò sempre avido di denaro. Nel 1460 erasi fatto imprenditore e cottimista della fabbrica dell'Ospedale, e troviamo nei documenti, che nel 1460 Guiniforte Solari fu mandato a liquidare il prezzo di una somministrazione di pietre d'Angera da servire per la porta dello Spedale, e che il 18 aprile del 1461 il Capitolo riconosce altra consegna fatta dall'Averlino di tre finestre, tre porte, sette vôlte, di basamenti, di colonne, della fascia di un portico, di due finestrelle, e d'altri lavori verso il Cascinotto.

Fra lo stipendio e le forniture il Filarete trovandosi ad avere un buon credito verso il Capitolo, fece sentire che se gli venisse pagato subito e per intero il fatto suo, avrebbe rinunziato al salario assegnatogli, in considerazione delle strettezze finanziarie dell'ospedale; che mettevasi tuttavia a disposizione del Capitolo per « quelle ulteriori disposizioni che avesse creduto di demandargli e che egli di buon grado avrebbe disimpegnato senza alcun compenso. » Il Capitolo con deliberazione del 16 agosto 1465 accettò le proposte generose del Filarete, e lo fece pagare integralmente: ma costui, con atto che disonora l'artista e l'uomo, intascato il danaro, volse il piede ad altri lidi, e non si lasciò più rivedere in Milano.

La partenza del Filarete non fu gran danno, come notano alcuni critici dell'arte, per la fabbrica dell'ospedale; egli non aveva uno stile proprio, spiccato e deciso da farlo ritenere un maestro, tanto meno un capo scuola. Il Capitolo con deliberazione del 22 novembre seguente nominò ad ingegnere, in luogo dell'Averlino, Guiniforte Solari, ciò che fu una fortuna per il buon proseguimento dell'edificio. « Antonio da Firenze aveva dato la pianta, che è bella e grandiosa, scrive il Calvi (32), ed inoltre costrutta la parte a destra entrando nel gran cortile, e non tutta; cioè una grande crociera, tre dei quattro cortili, che tuttora esistono, e parte della facciata verso la città; ma egli avea, nell'esecuzione del vasto disegno, nell'interno specialmente, tenuto una maniera incerta, che non era nè assolutamente gotica, nè bramantesca, nè fiorentina, e che nulla avea di grandioso. Fece gli archi a tutto sesto, ma con capitelli gotici, piccole le colonne, meschini i porticati; e di buono stile pose soltanto un ornamento di piccole foglie, sul contorno degli archi; Guiniforte, fermo nella sua maniera interamente gotica, diede mano alla continuazione del braccio lungo il naviglio appena incominciato. Egli inalzò quella parte, e vi costruì le grandiose finestre, che ancor vediamo; essendo opera

precedente di Antonio da Firenze la porta quadrata, il cui frontispizio è ornato di scultura rappresentante l'Annunciazione di Maria, con in alto il Padre eterno e serafini, che allogata a Cristoforo Luvoni dovea esser collocata sul frontispizio per la fine dello stesso anno 1465. »

Nel 1466 viene ad associarsi con Guiniforte suo fratello Francesco, che nel 1464 era ingegnere pei lavori del Castello e del Comune di Milano, e nel 1465 della fabbrica del Duomo. Costui operò molto anche come scultore, imperocchè troviamo nei registri che nel 1467 diede finiti 18 balconi in pietra da collocarsi alle finestre del portico di frontispizio e nel 1468 la cornice *sfogliata* per ventitrè archi dell'*inclaustrino,* che è uno dei piccoli cortili, bellissimo per il disegno, elegante per l'esecuzione.

L'amministrazione era stremata, quando piacque alla provvidenza, che il conte Gasparo Vimercati, il quale era sempre stato generoso coll'Ospedale, largheggiasse di bel nuovo in donazioni, e che il Capitolo, profittando di quella fortuna affidasse nel 1472 nuove costruzioni all'ingegno elevato e alla consumata perizia di Guiniforte. Durò questi nell'ufficio di ingegnere architetto dell'ospedale ancora per nove anni, cioè fino al 1481, nel quale anno trovasi segnato nei registri dell'amministrazione, ma presto cessò di vivere, lasciando gloriosi segni dello stile eletto, che aveva appreso alla scuola lombarda, e che si fa ancor oggi ammirare in quelle parti che sono le più antiche.

Non si hanno documenti per indicare il successore di Guiniforte, il quale dovrebbe aver regolato i lavori dello Spedale dal 1481 al 1495: si fecero alcuni nomi, si tirò in scena anche Bramante d'Urbino, sebbene non mai abbia posto mano in nessun'opera di quell'edificio. Intanto nel 1495 il Capitolo « fiducioso nell'abilità e onestà di Giovan Antonio Amodeo, che era stato nominato architetto anche della fabbrica della Chiesa maggiore di Milano, elesse lui presente ed accettante ad architetto dello Spedale con il salario di lire 25 imperiali all'anno (33). »

L'Amedeo fece continuare con buon intendimento e correttezza le ornature e i finimenti; ma dopo di lui, per quasi un secolo, nulla di importante e di veramente artistico fu tentato.

Non dilunghiamoci di più intorno alla fabbrica dell'Ospedal maggiore, uno dei monumenti più considerevoli non solo di Milano ma di Italia. Possiamo rallegrarci di notare fra i suoi principali artisti tre maestri nostri, Guiniforte e Francesco Solari, e molto probabilmente, come vedremo, l'Amedeo.

6. — Nulla quasi è a dire del Palazzo di Corte fabbricato dal magno Matteo; restaurato con profusione d'ornati, come s'è accennato, da Azzone Visconti; ricostruito quasi dalle fondamenta da Galeazzo II; che il primo Duca Sforza trovò, per le seguite vicende, squallido e sformato. Costui volse le cure anche a questo Palazzo, che divenne la sua sede, e che volle rimettere in stato decoroso per sè e la sua Corte. Ma non si hanno memorie dei fatti rinnovamenti, nè gli avanzi, che, come nel Castello, diano indizî dell'antica fabbrica. Nel 1771 venuto governatore a Milano l'arciduca Ferdinando d'Austria, sposo della principessa Beatrice d'Este, ordinò che il palazzo di Corte fosse rifatto; ne affidò l'opera prima al Vanvitelli, poi al Piermarini, che distrussero tutto il vecchio, e rifecero tutto di nuovo, e non rispettarono che la Torre del S. Gottardo del Pecorara, che s'erge e spicca sempre bellissima anche dopo 500 e più anni di sua vita.

7. — L'ultimo dei quattro grandi lavori compiti da Francesco Sforza, fu, come abbiamo accennato, il così detto *Naviglio della Martesana,* canale d'acque derivate dal fiume Adda, scavato fra le roccie in molta parte, lungo circa venti miglia, e destinato ad ajutare l'irrigazione dei campi, e il trasporto delle derrate e dei materiali di varia specie dal lago di Como e dalla Brianza a Milano. Il Milanese è la terra classica dell'idraulica agraria; che fu applicata fino dalla seconda metà del 1100. Non appena riavutisi i Mi-

lanesi dai danni patiti dal Barbarossa, pensarono nel 1179 di scavare nelle vicinanze della città un canale, che estraesse un'abbondante copia di acque a beneficio della irrigazione. Allora si provvide unicamente alla floridezza dei campi; ma quando i *cuori dei fedeli* vollero una bella e vastissima Cattedrale, e per ottenere questo bisognava trasportare montagne di marmo dalla Valle della Toce al Lago Maggiore, al Ticino ed a Milano: allora si acuirono le menti per ritrovare un mezzo di trasporto facile, e non costoso. Fu scavato un nuovo tratto di canale o naviglio detto *Grande, Navigium Magnum,* che penetrava nella città, portava gli ammassi di marmo dalla solitaria Gandoglia fino nel centro della Capitale. Si dovettero adoperare e rinvenire nuove macchine per condurre, a que' tempi, un'impresa così ardua e colossale. Si riescì perfettamente, e data da allora la invenzione e l'uso delle chiuse ossia delle *conche,* come consta da autentico documento del 1438 (34) « per far crescere e decrescere le acque — *pro facendo crescere et decrescere aquam* — e rendere possibile e agevole il passaggio delle navi là dove havvi un piano inclinato oppure un salto delle acque. » Non si sa chi sia stato l'inventore di que' meccanismi, nè delle prime opere di livellazione e di escavazione. Taluno, senza prove, volle darne il merito a Filippino da Modena e ad Aristotile Fioravanti da Bologna; tal'altro, con patente anacronismo, a Leonardo da Vinci venuto a Milano verso il 1480, mentre l'uso delle conche, per far crescere e decrescere le acque, già era introdotto nel 1438 (35). Invece si hanno le sicure prove, che il duca Sforza incaricò, verso il 1457, l'ingegnere Bertola da Novate di intraprendere gli studî e i lavori per lo scavo del nuovo acquedotto della *Martesana;* che il Bertola, fece i suoi calcoli e le sue prove, e l'acquedotto fu terminato in poco tempo in modo perfettamente conforme allo scopo. Sembra anche che la valentia o almeno la diligenza del Bertola fosse tenuta al di sopra di quella del Fioravanti, conciosiachè

il commissario di Parma scriveva il 27 maggio 1461 al Duca: « Che Vostra Illustrissima Signoria se degne mandare qua il Bertolla il quale giudicara, sel naviglio è navigante, ma che le conche e li artefici delli ingegneri mandati da V. Excellentia sono defettivi »; e ripeteva in data del 21 luglio successivo: « Sono passati tutti li termini de mandare maestro Aristotile.... Advisando Vostra Celsitudine che onne homo più se contentaria del Bertolla. E haria più caro che lui venisse e parirà a omne persona meglio pòtere adempire la volontà de Vostra Illustrissima Signoria, alla quale me recomando (36). »

8. — Queste le imprese principali ordinate da Francesco Sforza, che morì fra l'universale compianto l'8 marzo 1466 nell'età d'anni 65. Lasciò erede il figliuol maggiore Galeazzo Maria, che cominciò male a regnare profondendo tesori in un viaggio di nozze colla sposa sua principessa Bona di Savoia, cognata di re Luigi XI di Francia, e maltrattando la madre Bianca Maria, che si decise di lasciar Milano e ritirarsi alla sua Cremona, ma che sorpresa, cammin facendo, da dolori atroci morì il 23 ottobre 1472 a Melegnano di malattia sospetta, come scrisse il Corio: « Se disse più di veneno che de naturale egritudine. » Commise enormi ingiustizie, operò sanguinose vendette, e impose tasse schiaccianti ai cittadini, ma in pari tempo conchiuse con abilità il matrimonio fra il suo primogenito Giovan Galeazzo di 4 anni ed Isabella d'Aragona figlia del duca di Calabria, che divenne re ed ebbe il titolo di Alfonso il Magnanimo, e di Ippolita Sforza sua cugina; e non trascurò di favorire artisti e letterati, che frequentarono la sua Corte. Nel 1476 dovette passare nel Delfinato per soccorrere il cognato re di Francia alle prese con Carlo il Temerario; là stette nell'estate e nell'autunno, ma venuto l'inverno ritornò a Milano per celebrare in famiglia le feste natalizie. Lui assente si erano rinfocolate le ire popolari. Un tal Cola Montano, maestro di letteratura classica, infervorato negli scrittori republicani della Grecia e

del Lazio, aveva trasfuse le sue massime ne' scolari. Fu ordita una congiura; scelti il luogo e il tempo per l'uccisione del tiranno; fissati gli esecutori della vendetta. Un Lampugnano e un Olgiato, cortigiani del Duca, e un Carlo Visconti, nobile milanese, aspettarono Galeazzo il 26 dicembre 1476 al limitare della Chiesa di S. Stefano, ove doveva recarsi in quel giorno; gli fecero largo in giro, poi trassero i nascosti pugnali e il trucidarono. Il popolo non si mosse; le guardie ducali afferrarono e disarmarono i congiurati, che impavidi salirono il patibolo: l'Olgiato incoraggiò il carnefice a tagliar presto e tagliar bene, e fu udito dire, mentre il ferro scendevagli sul collo: *stabit vetus memoria facti* — durerà antica la memoria del fatto.

9. — La duchessa vedova assunse la tutela del figliuolo; ebbe l'accortezza di scegliere a suo consigliere Cicco Simonetta, l'uomo di fiducia del Magno Sforza. Bianca si racchiuse nel Castello, e Cicco attese a guadagnarsi i caporioni del popolo con doni, come al solito, e con promesse. Il vulgo si quetò; ma si mossero i fratelli dell'ucciso: Lodovico, detto il Moro, Sforza, Filippo, Ottaviano e Ascanio, che poi divenne Cardinale, qua e là dispersi o confinati dal defunto duca. Vi furono contrasti, scontri d'arme, ma prevalse il Simonetta; e i fratelli vennero di nuovo posti al bando. Tuttavia al Moro, astutissimo, riescì tornare nelle grazie della reggente; potè entrare a Corte, far allontanare il Simonetta, che ebbe appena tempo di dire alla Bona: « Signora io perderò la testa e Voi lo Stato », e fu sostenuto prigione, trascinato a Pavia, processato, e decapitato nell'età di 70 anni. Il Moro divenne a poco a poco onnipotente; dispose per le nozze di Giovan Galeazzo, arrivato a ventun'anni, con Isabella d'Aragona, che si celebrarono il 2 febbrajo 1489 nel Duomo di Milano; due anni dopo il Moro s'impalmò con Beatrice d'Este, di soli 17 anni, bellissima, cultissima, e di gran cuore.

Quella pace o tregua fu turbata da un fatto non grave

ma che portò gravissime conseguenze. Fra le due madonne, l'Aragonese e la Estense, eravi diversità di carattere, di sentimento, di educazione; nacquero presto mali umori e dissapori; i cortigiani, anzi che spegnere le faville, le attizzarono: il Moro si mise dalla parte di Beatrice, Isabella invocò l'ajuto del padre, il quale ingiunse al Moro di consegnare i poteri al Duca genero suo; mosse l'armata e minacciò di invadere il Genovesato. Sarebbe portar vasi a Samo, come si dice, discorrere della chiamata fatta dal Moro di Carlo VIII di Francia; della discesa di costui in Italia; della marcia su Sarzana; su Firenze, ove si incontrò con Pier Capponi; su Napoli, che si arrese; della sua ritirata dal Mezzodì; della battaglia di Fornovo; e del ritorno in Francia, alla quale non portò gloria, ma le ossa stanche, che nell'aprile 1498 abbandonò al sepolcro. Carlo nel suo viaggio aveva visto il misero Galeazzo chiuso colla moglie nel castello di Pavia, sorvegliato dal Moro, vicino a morir di consunzione, *non senza qualche suspecto,* nota il Corio, il quale riferendone la morte avvenuta il 22 ottobre 1494 sclama, che parve ad ognuno « crudele cosa che, non attingendo anche il vigesimo quinto anno di sua etate, come maculato agnello, senza veruna causa fosse spinto dal numero dei viventi. » E sarebbe, per continuare la metafora, portar nottole ad Atene, il dire del diploma di Duca di Milano ottenuto dal Moro dall'Imperator Massimiliano; degli sdegni di re Luigi XII del ramo degli Orleans, che accampava diritti di successione nel Ducato milanese, come discendente della Valentina; de' suoi trattati coi Veneziani e con Papa Alessandro VI ai danni dello Sforza; dell'invio di un esercito sotto il maresciallo Gian Giacomo Triulzio, del Moro acerrimo nemico; della presa di Milano a tradimento; della fuga dello Sforza in Germania presso l'imperatore suo parente; del suo ritorno nel febbrajo 1500 con un esercito di Tedeschi in Lombardia; della battaglia sanguinosa di Novara; del tradimento degli Svizzeri sul campo di battaglia, che lasciarono il Moro vinto e pri-

gioniero in mano dei Francesi, i quali lo trassero prima alla Torre de'Gigli di S. Giorgio nel Berry, poi nel Castello di Loches ove morì il 27 maggio 1508.

10. — Facciamo qui punto coll'istoria, che dovremo riprendere un po'più innanzi; imperocchè non è possibile parlare di artisti e di cose d'arte senza avere qualche lume che rischiari i tempi, i fatti, le cause e gli effetti del movimento delle intelligenze, delle passioni, e di tutto quanto si vuole e si richiede per la formazione di ideali e di fantasie gradevoli e svariate, e la loro riproduzione in materia inerte, cui dar bisogna anima, linguaggio, sentimento e forza. Per tal modo, senza divagazioni e commenti, possiamo distendere l'occhio su di un periodo di 50 anni, quale trascorse dalla ascesa di Francesco Sforza al soglio ducale di Milano alla discesa da esso di Lodovico il Moro, che fu periodo non infecondo ma fruttuoso per le Belle Arti in Lombardia, e glorioso anche per i nostri maestri del territorio di Como.

NOTE

(1) *Storia di Milano,* Capit. XVII.

(2) Corio, *Storia di Milano.*

(3) Simonetta, *Commentarium Rerum Gestarum Francisci Sfortiæ,* Lib. XXI.

(4) Mongeri, *come sopra.*

(5) G. Mongeri: *Il Castello di Milano,* Archivio Storico Lombardo 1884, Vol. I., Anno X, pag. 433.

(6) Architetto Luca Beltrami. — *Il castello di Milano sotto il dominio degli Sforza,* 1450-1535.

(7) *Notizie sulla Vita e sulle Opere dei principali architetti, ecc.:* Parte II, pag. 48.

(8) *Documenti inediti per le armi da fuoco italiane,* pag. 194.

(9) *Come sopra,* pag. 32.

(10) *Le Vicende Edilizie del Castello di Milano ricercate dal Dottor Carlo Casati.*

(11) *Come sopra,* pag. 31.

(12) *Idem.* pag. 31.

(13) *Idem, ibidem.*

(14) Vedi il documento nel Casati.

(15) Vedi i documenti inscritti in fine della monografia.

(16) Luca Beltrami, *come sopra,* pag. 31.

(17) *Archivio di Stato di Milano: Reg. Ducale, Ufficii, fol. 4.* — Mediolani die 26 augusti 1464, facte fuerunt littere Francisco de Solario loco patris ad beneplacitum incipiendum die primo septembris prox. fut. —

(18) *Come sopra,* Reg. Ducale II, 90, foglio 75.

(19) Beltrami, pag. 98, 99.

(20) Id., pag. 133 e 141.

(21) Id., pag. 164.

(22) Idem. pag. 98, 115, 157.

(23) Calvi: *Bramante da Milano,* Parte II, pag. 5.

(24) *Commento di Vitruvio,* liber Primus, XXI verso.

(25) *Idem,* pag. 161.

(26) *La Rénaissance en Italie et en France a l'époque de Charles VIII par M. Eugène Müntz* — Paris, 1885, pag. 239.

(27) G. Mongeri: *Il Castello di Milano.*

(28) *Vita di Antonio Filarete.*

(29) Vedi nel Politecnico di Milano, anno 1873, « *Antonio Filarete* » di Lodovico Corio.

(30) *Nuova Guida di Firenze* di Federico Fantuzzi, architetto.

(31) Canetta Pietro: *L'Ospedale Maggiore di Milano e i suoi Benefattori.*

(32) Gerolamo Calvi: *Notizie di Guiniforte Solari, architetto.*

(33) *Annali del Duomo di Milano.*

(34) Archivio di Stato di Milano, Registro del Castello: *Delle spese dei lavorerî ducali fatti dal Delfino De-Giorgi, tesoriere pei medesimi nell'anno 1438.*

(35) Delle *conche* si parla in quegli anni anche fuori del Milanese; e per citare una sola testimonianza, basti richiamare una lettera del 6 settembre 1460 del Commissario Ducale in Parma al suo signore Francesco Sforza nella quale si legge: « Se Vostra Illustrissima signoria po mandare maestro Aristotile lo mandi, perchè la concha sarà fornita prima che luy venga. » — Archivio Storico Lombardo: *Aristotile da Bologna*, 1882, Anno IX.

(36) *Ibidem.*

CAPITOLO XV

ARTISTI COMACINI E LORO OPERE PRINCIPALI DA FRANCESCO SFORZA A LODOVICO IL MORO: NUOVE EVOLUZIONI NELL'ARTE

1. — L'ordine della nostra storia ci conduce a ricordare non poche edificazioni e parecchie artistiche produzioni in Milano, le quali ebbero effetto in tutto o in parte a cominciare dal governo del Magno Sforza sino alla caduta di Lodovico il Moro, e sono particolarmente: la Chiesa dell'*Incoronata, S. Pietro in Gessate, S. Maria della Pace, S. Satiro, S. Maria delle Grazie, S. Maria della Passione, S. Celso,* e alcuni monumenti in que'templi contenuti, e altre preziose reliquie d'arte, fuor di Milano ma in Lombardia. Della Certosa di Pavia, del duomo di Como e di quello di Milano discorreremo, come s'è detto, a parte in distinte e brevi narrazioni. Ma gioverà far precedere alcuni cenni biografici dei migliori architetti e scultori, che dal 1450 al 1500 e un po' più avanti ci si presentano entro le fabbriche ora indicate; essi sono: i Solari, i Brioscho, il Caradosso, il Fusina, i Della Porta, il Busti, Cristoforo Lombardo, l'Amedeo.

E cominciando dai Solari: quale è il luogo d'origine di questa cospicua e numerosa famiglia che si estese, e ottenne rinomanza in molte regioni italiane? Il Caffi in una recente monografia [1] pone questa nota: « I Solari sembra procedessero dalla terra di Solaro, provincia di Como, presso al Castello di Seprio, perchè in un atto pubblico citato da P. Vayra [2] è detto: *Albertus de Sollario de loco Sollario prope Castrum Seprium* — Alberto di Sollario del luogo di Sollario presso Castel Seprio. » Ma cotesta citazione non conduce al nostro fine, essendo che Castel Seprio fu distrutto nel 1287 dai Visconti nelle loro contese coi Torriani, e gli abitatori, pochi anni dopo il documento pubblicato dal Vayra, furono dispersi. I primi del casato de' Solari o Sollari o Soleri, torna lo stesso, che incontriamo sono: un Domenico, che nel 1399 operava nel Duomo di Milano, ed è scritto Sollario e Sollerio; nel 1402 un Giovanni Sollari da Campione operante alla Certosa di Pavia e morto avanti il 1409; altro Giovanni Solari della Val d'Imberido o meglio d'Intelvi scultore in Milano nel 1406; un Giorgio Solaro *lapicida et magister fabrice,* forse ingegnere, nel 1403-4 nel Duomo di Milano; un Corrado Solari, scultore, nel 1411; Solaro Pietro, pittore, dal 1427 al 1451; Solaro Francesco o Franzio scultore e pittore, verso il 1440, tutti rammentati negli Annali del Duomo di Milano.

Il nome che più attira l'attenzione è quello di Giovanni Solari, scritto anche *Solerio,* da Campione, *de Campilione,* che figura sui registri della Certosa di Pavia, come vedremo a suo luogo, con il titolo ripetuto di ingegnere della Chiesa e dei lavori del Monastero. Oltre questo Giovanni Solari che abbiamo distinto colla qualifica di *senior,* vi è il *junior,* di ambedue i quali s'è ragionato nella fabbrica del Castello di Porta Giovia. Anche dei figliuoli di Giovanni *senior,* Guiniforte e Francesco, s'è fatto parola; dovremo parlare di Pietro Antonio figlio di Guiniforte, cui si riferisce un atto pubblico e solenne di Bar-

tolomeo Calco, ministro della Bona reggente per il figlio Galeazzo Maria Sforza. La famiglia dei Sollari non fu unica e individua, ma si divise e si disperse, e prese diversi nomi. Quella di Giovanni mantenne sempre il nome di Solari e qualche rara volta di Sollerio; un' altra, alla quale appartennero Cristoforo, architetto e scultore, e il fratello suo Andrea pittore, ebbe aggiunto il nomignolo di Gobbi; e un' altra si fè' chiamare dei Lombardo o Lombardi, ed era, come dimostreremo più in là, un ramo dei Solari.

Ecco per intero, in lingua nostra, l'atto, che, dopo avere toccato dell'origine, e notato alcuni nomi della stirpe dei Solari, fa duopo riportare, al fine di rilevare i loro meriti, il quale è un Rescritto del duca Sforza dettato dal Segretario Calco, uomo culto, che scriveva in una Corte frequentata da letterati e artisti, e in una città abbondevole di persone intelligenti e studiose.

« Giovan Galeazzo Sforza Visconti, Duca di Milano, ecc. (3): Che in tutta la famiglia dei Solari siavi stato il genio quasi ereditario, e tramandato per mano dei maggiori, della architettura, consta da ciò che in essa anche oggi vi sono molti architetti, i cui padri non solo, ma gli avi e gli atavi e i loro antenati per molti gradi esercitarono l' arte architettonica. Nel numero di costoro apparisce Pietro Antonio, figlio del testè defunto Guiniforte, uomo mirabile, mentre fu vivo, per ingegno e per arte, sicchè quasi nessuna delle fabbriche nè pubbliche nè private senza di lui non si componevano, e non si costruivano. Vi fu in quell' uomo tanto studio e tanto diletto e tanto amore dell'architettura, che non solo in essa ammaestrò i figliuoli, ma gli studiosi di essa amò con grande affetto, di che fa testimonianza l' avere egli concessa la sua figlia in moglie a Giovan Antonio Amadeo architetto e scultore eccellente, e che a buon diritto può essere pareggiato con quelli antichi, e l' aver lasciato il figlio Pietro Antonio, che dianzi abbiamo nominato, non inferiore, come ci venne asserito, al padre, sicchè l' illustrissimo e

onorandissimo nostro genitore lo diede in ajuto al padre suo deputato alla fabbrica del celeberrimo maggior tempio di questa inclita città nostra, e noi poscia abbiamo confermata cotesta aggiunta. Presiedeva questo Guiniforte a tutte le nostre fabbriche, per elezione dei nostri illustrissimi predecessori, e per la nostra conferma; presiedeva alla fabbrica dello Spedale di Milano; presiedeva alla fabbrica del tempio maggiore, come abbiamo detto, la cura del quale fu a lui lasciata in eredità dal padre e dall'avo, per le quali opere preclarissime, quanto fosse apprezzato il di lui ingegno, lo lasciamo al giudizio degli ammiratori. Ora essendo lui morto, non vediamo cui possano affidarsi quelle commissioni più vantaggiosamente che al figlio e al genero, dei quali è costante la fama, che l'uno ripresenti il padre, l'altro che a nessuno sia secondo nell'arte sua. Per merito adunque poniamo il detto Pietro Antonio nella fabbrica dello Spedale, e negli edifizî e lavori nostri in luogo del padre; e Giovan Antonio Amadeo mettiamo e destiniamo in luogo del suocero nella fabbrica del tempio maggiore, rimanendo al suo posto il detto Pietro Antonio, con la stessa autorità, salario, onori, oneri, prerogative, commodi ed emolumenti.... In testimonianza di che abbiamo ordinato che siano dettate le presenti, registrate, e munite dell'impronta del nostro sigillo. — Dato a Milano, il giorno 12 gennajo 1481 — Firmato B. Calco. »

Nulla potevasi, parrebbe, dire di più dal dotto Segretario di Stato per mettere in chiara luce la vetusta gloria e l'eccellenza tradizionale nell'arte, specialmente architettonica, della famiglia dei Solari.

2. — A parecchi anni di distanza viene, minore di costoro, Cristoforo Solari, del ramo, come s'è cennato, dei Gobbi o Gobi, e però volgarmente chiamato *il gobbo*. I meriti di costui designerereremo nelle sue opere: per mostrare sinteticamente quale sia stata la sua virtù e la fama esporremo un fatto narrato dal Vasari. Era in Roma Michelangelo Buonarotti inteso a scolpir la famosa *Pietà* ordi-

natagli dal Cardinale di Roano per il San Pietro; ed era in Roma Cristoforo Solari. Avvenne, narra il Vasari, che un giorno Michelangelo entrasse nella cappella dove aveva esposto la *Pietà,* e vedesse molta gente in giro a contemplarla, la qual gente era di lombardi, e udisse alcuni domandare chi l'avesse fatta, e una voce rispondere: Il Gobbo nostro di Milano. Tanto bastò perchè Michelangelo, non volendo ad altri attribuito il merito suo, si chiudesse una notte con un lumicino nella cappella, e co' scalpelli intagliasse il nome suo ne' marmi, ciò che per l'addietro non aveva mai fatto (4).

Quanto all'origine, il Del Rio lo dice figlio di Guiniforte (5); ma il Calvi (6) e il Caffi (7) dimostrano con documenti che dei figli da costui avuti da Giovanna da Casate uno solo, Pierantonio, seguì l'arte paterna. Un Socrate Pedidestro, facendo un po' di storia di Angera, di cui i Visconti si compiacquero sempre nominarsi Conti, *Comes Anglerie,* pone fra' suoi uomini illustri Cristoforo Solari, « in scultura e architettura, ei dice (8), considerato uno dei primi architetti e scultori dell'età sua.... che l'opere della sua mano resero degno di eterna memoria. » Il De Witt (9) ammette cotesta opinione; ma nè l'uno nè l'altro la suffragano con documenti.

È difficile che Cristoforo fosse nato e cresciuto in Milano, imperocchè, come vedremo altrove, egli era illetterato e non sapeva scrivere il proprio nome, ciò che non poteva avvenire a un giovinetto che si educasse in una città quale Milano.

Ma sia egli nato ad Angera, o a Milano, ciò non toglie che abbia a ritenersi appartenente alla schiatta dei Solari, la cui culla fu il lago di Lugano. Dura ancora la tradizione in que' paesi della provenienza da colà di Cristoforo ed Andrea, e vi hanno famiglie con il cognome di Gobbi, che si affermano discendenti dalle famiglie di que' due.

La fine di Cristoforo Solari fu miserevole. Mentre nel

1527 stava ultimando una fontana, di commissione della Marchesa di Mantova, fu colto e morì della peste portata in Italia dai masnadieri del Connestabile di Borbone avviati all'assalto e al sacco di Roma (10). Alla marchesa ne dà notizia un suo agente con lettera del 25 giugno, nella quale scrive: « Mentre il Gobbo, che è uno delli primi maestri d'Italia stava finendo la fontana, morì di peste. » « Riprese, soggiunge, il lavoro il figlio di lui, che è riuscito buon maestro, ordinò il piede del vaso che deve ricever l'acqua a maestro Cristoforo, tagliapietre del Duomo di Pavia, il restante sarà fatto da maestro Paolo Solaro figlio del Gobbo a Milano, conosciuto da tutti i tagliapietra di Milano. »

3. — Ci deve essere occorso prima, e ci occorrerà più di una volta poi di pronunciare fra gli artisti il nome dei Briosco: di taluni di essi non si conoscono i lavori e il merito; di due invece è o dovrebbe essere popolare la fama. Uno è Benedetto Briosco, il quale per lo spazio di trenta e più anni, a cominciare dal 1483, scolpisce nel Duomo di Milano, alla Certosa di Pavia, nella città di Cremona; l'altro, il suo figlio Francesco, degno emulo del padre, che nel 1517 ebbe incarico di lavorare nel grand'atrio di S. Nazaro i sepolcri dei Triulzio.

Cotesti artisti appartennero essi a una medesima schiatta, e derivarono dalla stessa patria, il paesello di Briosco, distinto tuttora nell'arte figulina e nelle terre cotte? Non si saprebbe rispondere per difetto di documenti: soltanto è noto che Benedetto e Francesco furono padre e figlio; che a que'tempi al nome solevasi molto spesso aggiungere il luogo dell'origine: nel caso nostro abbiamo un argomento che farebbe credere essere Briosco il segno della patria e non del casato. Si ha infatti il testo di una convenzione intervenuta, il 6 maggio 1506, fra maestro Benedetto e una deputazione di cittadini di Cremona per un lavoro di scultura, del quale si dirà a suo luogo. Nel testo sono le parole: *inter Magistrum Benedictum de Brioscho,* fra il

maestro Benedetto da Briosco; qui non vi è il titolo dell'agnazione; bensì quello della patria, che è Briosco, *de Brioscho* (11).

4. — Molto incerta è la patria di Giovanni Antonio Amedeo, scritto anche Omodeo, esimio scultore ed architetto. Suo padre fu un Aloisio, menzionato più d'una volta in atti notarili; egli negli stessi atti è indicato una volta come *domiciliato in Pavia,* un'altra come *cittadino pavese domiciliato in Milano,* un'altra come cittadino *pavese e milanese* (12). Considerato un tal fatto, e considerato che quasi tutti gli atti riferentisi all'Amedeo furono rogati da un Antonio Gabbi, notajo di Pavia, il quale doveva essere benissimo informato delle particolarità della di lui vita, e tenerci a mettere in rilievo che Pavia, sua patria, era pur quella di un uomo acclamatissimo nel magistero dell'arte, si presenta da sè la conseguenza che l'Amedeo non fu figliuolo di Pavia. Ma di qual luogo invece? Parecchie circostanze si offrirebbero per farci conghietturare ch'ei fosse di Valtellina. Dice il Giovio (13), che nel 1400 tennero cattedra nell'Università di Pavia un Amedeo Giovanni, poi un di lui figlio, Signoriolo, Valtellinesi; s'aggiunga che nella Valtellina antico e distinto per nobiltà fu il casato degli Amedeo; e che il Giovan Antonio sposò la figlia di Guiniforte oriundo dal territorio di Como. Checchè sia di ciò, deve ammettersi che l'Amedeo come si mostrerà più innanzi, versò quasi sempre nella società di comacìni, e però deve aversi almeno come loro collegante.

5. — Un'altra famiglia Valtellinese, altrice di egregi artisti, fu quella dei Foppa o Foppa Caradosso derivata da Morbegno, sulla destra riva dell'Adda superiore a breve distanza dal lago di Como, alla cui diocesi sempre appartenne. Nel codice delle spese della Certosa di Pavia dal 1428 al 1432 è rammentato un Caradosso Foppa, fornitore della fabbrica; e negli annali del Duomo di Milano si hanno un Foppa Caradosso, lapicida nel 1414; un Foppa

Cristoforo, parimenti lapicida, dal 1444 al 1472; un Foppa Donato, della stessa professione, dal 1470 al 1472; poi un Ambrogio Foppa, scultore, nel 1484; un Foppa Vincenzo detto Caradosso, *senior*, chiaro pittore, nel 1490 e nel 1503, e finalmente un secondo Vincenzo Foppa, *junior*, che esercitò la pittura in Milano, in Pavia, in Brescia e altri luoghi dal 1456, giusta le pervenuteci notizie, al 1492, nel qual'anno morì lasciando un figlio o nipote di nome Ambrogio, nato e vissuto da piccolo nella città di Brescia.

Di tutti questi e di altri Foppa o Caradosso due sono giustamente illustri, Vincenzo e Ambrogio. Del primo parleremo più innanzi, in miglior sede, occupandoci dei pittori; del secondo indicheremo a suo luogo alcune leggiadrissime composizioni fatte in Milano, e discorreremo de' suoi preziosi lavori eseguiti in Roma, ove visse più di 12 anni, e morì nel 1526.

Il Calvi lasciò scritto (14), non sapersi se Vincenzo fosse di Brescia o di Milano: ma a togliere le contese intorno a ciò uscì un libro, già da noi menzionato, del signor Eugenio Müntz, nel quale si legge (15): « Nelle arti sontuarie l'orefice e gioielliere Caradosso otteneva una superiorità artistica, la quale, sebbene esercitata in un dominio più ristretto, non la cede a quella acquistatasi da Bramante nell'architettura, da Leonardo nella pittura.... Caradosso Foppa era nato verso il 1452 a Morbegno, che è villaggio sull'Adda. » E Giuseppe Colombo, accuratissimo commentatore del gran pittore Gaudenzio Ferrari, così si spiega sull'argomento, a proposito del secondo matrimonio contratto da Gaudenzio con una Foppa (16): « Prima del 1528 Gaudenzio prese in seconde nozze una Maria figlia di Mattia della Foppa di Morbegno in Valtellina, vedova di Giovan Antonio dell'Olmo di Bergamo.... Il casato dei Foppa di Morbegno ci fa spontaneamente rivolgere il pensiero a quella singolare famiglia di artisti, che operarono in Milano sull'aprirsi del secolo XVI, allorchè Gaudenzio muoveva i primi passi nella sua professione. Che la novella

sua sposa fosse un germoglio di quella segnalata famiglia si potrebbe arguirlo dal nome di Vincenzo, uno de' suoi fratelli, e col quale appellavasi il più illustre pittore di quel casato. Ritrovasi il fratello suddetto ricordato nel 1539. In quanto al tempo, questi è coetaneo di Vincenzo Foppa, giuniore, e potrebbe essere nipote del primo Vincenzo che uscì di vita nel 1492. » Queste sue asserzioni conferma il Colombo con documenti, che non fa d'uopo riprodurre.

6. — Sarebbesi dovuto a lato di Cristoforo Solari mettere Andrea Fusina, suo coetaneo, socio di lavoro, conterraneo, per venire egli da Campione, e dalla famiglia di quel Jacopo Fusina, che tanto poggiò in alto entro il duomo di Milano e nella Certosa di Pavia. Prima opera di sommo pregio, che gli viene assegnata, è la sepoltura dei Birago che esamineremo nella chiesa della Passione; porta inciso il suo nome e la data del 1485. Venne a lui attribuita l'ornamentazione in fini marmi di una cappella nel duomo di Siena; ma è di un'altro Andrea, comacino anch'egli, come vedremo.

Non si conosce dove il Fusina abbia occupato il suo ingegno dal 1485 fino al 1506: probabilmente stette lungo tempo in Milano, e s'adoperò intorno a belle opere delle quali non si conosce l'autore. Nel 1506, dopo essersi mostrato esperto e dotto nell'architettura, maestro Andrea fu, con deliberazione del 19 febbrajo dei signori deputati, assunto all'onore di architetto del duomo, come sta scritto negli annali: « I signori deputati elessero maestro Andrea di Fusina in socio e collega del maestro Giovanni Antonio Amadeo nell'ufficio di architetto per l'erezione dello splendidissimo tempio Milanese. » Ebbe subito collega il Gobbo, e fra i due vi fu costante buon accordo e amicizia.

Passarono due anni, e il Fusina volle recarsi a Loreto e a Roma, certamente per vedere e studiare quanto colà facevasi e destava stupore universale. Stette fuori circa due anni: il 10 febbrajo 1510 era ritornato al duomo, e aveva ripreso il suo ufficio. Ma o sia che scemassero i la-

vori in Milano, o fosse chiamato altrove con migliori patti, nel luglio del 1512 si assentò dal servizio del duomo, nè vi ritornò che alla distanza di tredici anni. Gli annali del duomo ci danno la notizia che nel 1525 rivenne sotto il cupolone della cattedrale milanese (17): « 1525, luglio 17: fu eletto il maestro Andrea da Fusina a ingegnere e scultore della fabbrica, da oggi innanzi, con il salario, ecc., e ciò in vista della capacità dello stesso maestro Andrea, della lunga esperienza e dell'attiva perizia nell'architettura e nella scultura. » Sei mesi soltanto potè il Fusina godere del po' di agiatezza e di quiete che l'onorato ufficio doveva procurargli. Da una deliberazione del Consiglio di amministrazione ricaviamo quanto segue: « 1526, gennajo, lunedì, 15. — Essendochè il maestro Andrea di Fusina, ingegnere di detta fabbrica, nel giorno di sabbato prossimo passato, abbia chiuso il suo giorno estremo, e volessero i deputati provvedersi di un altro ingegnere » nominarono maestro Cristoforo dei Lombardi in suo luogo.

7. — Nessun dubbio doveva nascere, eppure è nato, sulla patria di Agostino de' Busti o da Busto, detto anche Bambaja e Zarabaja, quale lo chiama il Morigi nella sua *Nobiltà di Milano,* e il Lomazzo in alcuni versi de' suoi Grotteschi (18).

Egli fu uno dei pochi dei nostri che salissero in alta fama, malgrado la sorte avversa toccata alle sue opere più cospicue. Ma non c'è che leggere negli annali del Duomo, ove ricorrono le parole: *Magister Augustinus de Busti — Magistro Augustino de Busti* — per persuadersi che Agostino fu il nome di battesimo; de Busto o de' Busti, ossia Busto Arsizio, quello della patria. Egli nacque verso il 1483, essendo che negli *Obituarj* dell' Archivio di Stato di Milano havvi la seguente annotazione: — *die lune 11 junii 1548: — P. N. p.ª S. Stefani in Noscigia — Maestro Augustinus de Busto annor 65 — decessit ex paralisi cum febre continua — ora 14 — non suspect. judicio Dom. F. Luce de la Cruce.* —

8. — Presentasi altra famiglia celebre, quella dei Della Porta, che nel 1500 e nel 1600 lavorarono moltissimo, specialmente nel Ducato di Milano e in Roma. I più illustri furono Gian Giacomo, e Guglielmo o fra Guglielmo, zio e nipote, scultori e architetti; e Giacomo Della Porta, architetto anch'egli e scultore, vissuto un mezzo secolo dopo in Roma. Gian Giacomo era architetto del duomo di Milano nel 1527; zio e nipote furono insieme alla Certosa di Pavia, in Genova e in Roma.

Della loro patria si fu per lungo tempo all'oscuro, e anche del grado di parentela fra Gian Giacomo e Guglielmo, essendosi riscontrata nei registri delle spese del Comune di Genova, in data 16 gennajo 1538, la seguente annotazione: « *Magistri Joannes Jacobus de Porta, Nicolaus de Curte, et Guillelmus filius dicti Jo. Jacobi, sculptores,* ecc. — I maestri Gian Giacomo della Porta, Nicolò di Corte, e Guglielmo figlio del detto Gian Giacomo scultori, ecc. » È anche da considerarsi che un anno dopo il 31 marzo 1539, Gian Giacomo rilasciò una ricevuta colla firma: *Magister Joannes Jacobus Mediolanensis sculptor* (19).

A diradare le ombre e spargere luce intorno alla derivazione di cotesta famiglia vennero fuori, non è molto, taluni importanti documenti. L'erudito Bertolotti (20) pubblicò un atto di fidejussione del 3 aprile 1561, nel quale sono le parole: « *Fidejussio pro frate Guglielmo quondam Christofari de Porta scultore apostolico.* » Dunque Guglielmo fu figlio di un Cristofaro e non di Gian Giacomo. Pubblicò pure il testamento in data del 4 luglio 1558 dello stesso fra Guglielmo (21), dal quale si rileva che la sua famiglia veniva da Porlezza; che in Porlezza, ducato di Milano, teneva una casa e una possessione, detta Luggino, ed altri beni stabili e mobili, e ivi aveva una cugina di nome Maddalena Della Porta, cui fece il lascito di 10 scudi, e vi fondava a sue spese una chiesuola, che ancora esiste, e mostra una lapide sulla quale è scritto:

Gulielmus Della Porta — Sculptor et Litt. — Apost. Bullator — Fundavit — Ann. MDLVI.

Guglielmo nomina suoi eredi i figli Fidia e Mirone, e ad essi in un dato caso sostituisce il sodalizio di S. Marta nella terra di Porlezza ducato di Milano — *in terra Porleze ducatus mediolani.* — Nessun dubbio quindi può rimanere circa la patria dei Della Porta dopo questi documenti, ai quali puossi aggiungere per soprassello il testamento fatto in Roma il 19 aprile 1583 da Tomaso Della Porta, eccellente scultore, il quale incomincia (22): « Il magnifico Tomaso della Porta del fu Alessio del luogo di Porlezza, Stato e Dominio del Ducato di Milano, scultore, sano in Roma, ecc. »

9. — Rimane a dire poche parole di Cristoforo Lombardo, che il Vasari chiama Tofano Lombardino o semplicemente Lombardino (23). Non si saprebbe dire s'egli appartenesse a famiglia speciale di cognome Lombardo, o a un ramo dei Lombardo Solari. Ebbe il padre di nome Domenico (24), forse uno di que' Lombardi che si distinsero in Toscana o a Venezia. Cristoforo comparisce per la prima volta come scultore nel luglio 1510, nel duomo di Milano al quale servì in più riprese e in vario modo fino all'anno 1542, come vedremo. Qui fu collega di Gian Giacomo Della Porta, e di Gerolamo Della Porta, capi architetti, del qual'ultimo, quando venne a morte, ottenne l'ufficio, e raccolse i modelli del duomo che teneva in sua custodia. Nel 1543 fu chiamato a Bologna pei lavori della facciata del S. Petronio.

Scrive il Vasari nella vita di Giulio Romano: « Essendo i soprastanti della fabbrica di S. Petronio di Bologna desiderosi di dar principio alla facciata dinanzi di quella chiesa, con grandissima fatica vi condussono Giulio (Romano), in compagnia d'uno architetto milanese, chiamato Tofano Lombardino (Cristofano Lombardo), uomo allora molto stimato in Lombardia per molte fabbriche che si vedevano di sua mano. »

Annotando questo passo, il prof. Milanesi scrive: « La chiamata del Pippi (Giulio Romano) a Bologna, fu, secondo che dice il D'Arco, nel 1543. Nel disegno che si conserva tuttavia nella fabbrica di S. Petronio egli scrisse: *A dì* XXIII *de Jenaro* MDXLVI. E nell'archivio di detta fabbrica, nel Giornale del 1545-47 si legge: 23 *ienaro* 1546, *cento scudi d'oro in oro a mess. Julio Romano architetto, d.° 100 scudi d'oro a Cristoforo* (Lombardo) *da Milano, architetto, l.* 80 *a Alessandro sotto architetto da quel de Milano* (25). »

Cristoforo Lombardo mise il sottile suo scalpello anche negli intagli del prezioso monumento funerario di Gastone di Foix, per il quale nel 1526 fu richiesto alla Fabbriceria del duomo; e meritò gli elogi di molti scrittori, fra' quali del Morigi suo contemporaneo, e del quasi contemporaneo pittor Lomazzo, il quale in uno de' suoi sonetti accennò a « *Lombardo Cristoforo che nei secreti — Dell'arte usò, che gli diêr tanti onori* (26). »

10. — Riconosciute le fisionomie degli artefici, volgiamoci ora a considerare le produzioni delle loro mani e delle loro menti. Queste sono il frutto del tempo che trascorse dal 1450 al 1500 e un po' più in là, durante il quale l'arte subì diverse trasformazioni, e dal neo-gotico passò grado grado a quello del primo rinascimento nel quale si avvicina al greco romano, e l'arco acuto s'intreccia con il rotondo, e ritorna al puro classicismo di Atene e di Roma. I maestri Comacìni, malgrado la soppressione della autonomia e lo smembramento del loro territorio, avvenuto sotto gli ultimi due Sforza, rimasero sempre affratellati, e sempre mantennero la superiorità numerica e dell'ingegno.

Detto questo, e finito di esaminare le principali opere edilizie ordinate dal Magno Sforza, ci avvicineremo ad altre cresciute al tempo suo e de' primi suoi successori. Ottennero maggior grido: le Chiese dell'Incoronata, di S. Maria della Pace, di S. Pietro in Gessate, di S. Maria del

Carmine, di S. Maria presso S. Satiro, e il Tempio di S. Maria delle Grazie. Sono da aggiungersi: il Tempio della Madonna presso S. Celso, e la Chiesa della Passione. In esse fabbriche, e in parecchi monumenti e ornamenti, che le abbellano, ci si parrà la gradazione e quasi il cromatismo delle scuole, che rapidamente si succedettero in brevi anni, e si manifesterà la riprova delle attitudini svariate dei maestri di Como. Toccheremo di Bramante da Urbino e di Leonardo da Vinci nello svolgimento dell'arte lombarda, e della Corte di Lodovico il Moro; per ritornare poi ai tre maggiori sacri edifizî, la cui storia abbiam sospesa.

11. — La costruzione della Chiesa dell'*Incoronata*, nominata per la prima, è dovuta a Francesco Sforza, il quale, non appena proclamato Duca nel 1450, si lasciò indurre da un padre Giorgio da Cremona, a fornirgli i mezzi per erigere presso il suo convento a Porta Comacìna una chiesa, cui l'avveduto frate propose il nome di Incoronata, a simboleggiare e a ricordare in modo solenne la corona ducale, cinta in quell' anno da Francesco Sforza e dalla sua consorte Bianca Maria Visconti. Colle elargizioni del Duca frà Giorgio incominciò e trasse innanzi la nuova chiesa, accanto della quale la Duchessa Bianca divisò, dopo alcun tempo, di costruirne un' altra, quasi a dimostrare l' unione dei cuori, e la pietà comune dei due consorti. L'architetto seppe trar profitto da coteste disposizioni speciali, e pensò di avvicinare e accomunare le due chiese che avessero una dualità ma anche l'unità nello stesso tempo, laonde ne venne fuori una cosa nuova e graziosissima.

Di quella gemina chiesa, edificata nello stile acuto ancora prevalente e divenuto tradizionale nelle fabbriche claustrali di que' tempi, e bellamente rivestite, come riportano le cronache contemporanee, di terre cotte così al di dentro come al di fuori, poco rimane, che abbia mantenuto l'impronta antica e originale. I cattivi restauri fatti

nel 1654, e peggio quelli rinnovati nel 1827 non solo alterarono, ma deturparono e resero quasi neppur riconoscibile la parte interiore. « Dell' esterno, scrive il prof. Mongeri (27), lo strazio non fu meno inverecondo e spietato, ma resta pur tanto per giudicare della forma, e del genere della costruzione, che doveva esser delle più fiorite ed accurate.... Dal piano meglio si comprende il merito dell' opera e il presumibile suo autore.... Per vederlo nella sua originalità, conviene, coll'immaginazione, spogliarlo delle nefande manomissioni: aprire le finestre otturate, chiudere le nuove aperte a controsenso, rimettere le declinazioni del tetto al piano primitivo; ed allora, appare in tutta l' eleganza l' opera laterizia, il disegnarsi e il risaltare poligonale delle cappelle, come a S. Pietro in Gessate, come alla soppressa chiesa della Pace, là numerose, qui limitate al numero di tre, rinfiancate agli angoli da pilastrelli lievemente sporgenti, coronate, come tutto il movimento spezzato della muratura, di una corona d'archetti intrecciati e trifogliati: e le cappelle illuminarsi nel fondo da una finestra circolare riccamente modanata alla sua insenatura. »

Il lavoro così graziosamente ideato e condotto, e poi vandalicamente bruttato, durò quasi quarant' anni, dal 1451 al 1487.

12. — Vicinissime alla *Incoronata* nella nascita, e somiglianti per lo stile e il materiale da costruzione, e le ornature, sebbene sciupate da restauri secentisti, sono le due Chiese di S. Pietro in Gessate, e di S. Maria della Pace. « Chi si fa ad osservare la sua compagine edilizia all' interno, dice del S. Pietro il prof. Mongeri (28), la sua forma ad arco acuto, il sistema delle vôlte, il modo con che i peducci delle mediane si puntellano sulle colonne, e poi, la proporzione e la materia di questa, la rozza forma dei capitelli, sebbene già sotto l' influenza del nascente classicismo, è colpito dalla strana somiglianza colle navi primitive di S. Maria delle Grazie, fondata, come è accertato dalle cronache, al 1.° agosto 1465. »

Le opere murarie di questa chiesa incominciarono verso il 1460, ma non ebbero fine se non dopo il febbrajo 1475, esistendo sotto questa data una bolla di Sisto IV, nella quale si fa cenno di alcune cappelle che vi rimanevano da costruire.

Si accompagna bellamente colle due fabbriche ora menzionate, quella di S. Maria della Pace. « La Chiesa col convento di S. Maria della Pace de' Padri Minori Osservanti di S. Francesco, scrive il Latuada (29), venne fondata dal beato Amedeo cav. Portoghese nell'anno 1466, che qui ridottosi con altre religiose persone sotto l'abito Francescano, dispose la sua regola, con cui si mantennero i suoi seguaci fino a' tempi di Leone X, quando furono uniti a' Padri Minori Osservanti di S. Francesco. Galeazzo Maria Sforza duca di Milano, ed altri devoti benefattori somministrarono al Beato bastanti limosine a questa fabbrica. » Ciò sia detto nell'ordine storico; nell'ordine artistico è quasi una necessità e un dovere riferire anche qui alcune parole del miglior illustratore dell'arte in Milano. « La facciata assai semplice, ei dice (30), ci rivela tosto a qual genere di edificî la chiesa appartenesse. Ancora una volta ci è dimostrato che nel 1466, cui ci sentiamo trasportati, l'arte acuta e la materia laterizia predominavano negli edificî claustrali. La fronte a due soli pioventi, tenuti agli angoli da due contrafforti, offre per tutt'ornamento, all'alto, tre torricciuole, di cui la centrale è sparita. Una grande finestra circolare al centro, due finestre acute ai lati, inferiormente, e la porta unica, compivano la fronte, se aggiungiamo l'anagramma radiato di Cristo, dipinto tra la cuspide del tetto e il rosone. Sulla porta non è possibile osservazione alcuna, deformata per intero nel secolo XVII. Ma le finestre tutte accusano un profilare che conosciamo, un sistema di intonachi parziali, che è una parte così semplice e così caratteristica dell' arte acuta lombarda. Se poi giriamo il fianco, il sistema scaccato, a sega, delle cappelle che vi escono poligonali ed aperte ad arco acuto sui lati,

ci fanno aggiungere subito questa costruzione a quella di S. Pietro in Gessate, della Beata Vergine Incoronata, cui è conservato il medesimo sistema laterale ad angolatura, ed a quella di S. Maria delle Grazie, pel sistema del profilare le aperture e dell'intonacarle a cornice: il qual sistema qui ci si svela ancor più spiccato e tipico coll'accessorio della corona de' soprarchi di rilievo. »

Dirò cosa forse non esatta, ma che non posso non esprimere per intima persuasione attinta dalla osservazione e dalla storia. In coteste sparse e modeste costruzioni claustrali, fra le quali aleggiava e si manteneva il pensiero della regola, e della tradizione religiosa antica, e si conservavano e tramandavano certe norme e forme per i riti e le cerimonie ecclesiastiche e le consuetudini della vita comune, doveva necessariamente star innanzi alla mente delle fraterie un tipo, atto a modificarsi e trasformarsi lentamente, ma non di un colpo, delle costruzioni, che più si addicevano e attagliavano all'indole, ai bisogni, ai gusti, diremo anche alle virtù e ai difetti delle unioni monacali. Per queste ragioni vediamo, nel corso dei tempi, formarsi una specie di architettura claustrale eclettica, composta, per così dire, di pezzi raccolti in varie età e in varî luoghi, che appunto compajono riunite e armonizzate nelle fabbriche, delle quali si è tenuto parola. Notiamo qua e là i tetti a due soli pioventi, con saldi contrafforti e una porta unica, come in qualche chiesa di Ravenna dell'epoca neo-greca e paleogotica; i rosoni circolari nel mezzo delle facciate e le finestre ad arco acuto, quali nel S. Francesco e nel S. Rufino di Assisi, nel duomo di Arezzo, e nell'altro d'Orvieto; le ornature in terra cotta, e in varî luoghi policrome, come all'Abbazia di Chiaravalle e in parecchi palazzi e loggiati medioevali di comuni lombardi e dell'Italia centrale. Non vi ha dubbio che furono e non potevano essere se non le consorterie comacìne, solide, compatte, numerose, i *magistri cum colligantes suos,* che raccogliessero e studiassero di età

28

in età le varie specie di costruzioni; che le decomponessero e le ricomponessero, e le offrissero al gusto e alla scelta delle rinnovantisi e propagantisi fraterie, le quali, come ne abbiamo sicure prove, nei maestri di Como ebbero i più fedeli interpreti e i più rigorosi esecutori dei loro disegni e pensieri.

Ma sappiamo, sorge l'interrogazione, quali furono gli architetti degli edifizî or ricordati, in Milano? « Dell'architetto di coteste chiese, conchiude da' suoi ragionamenti il Mongeri (31), riattaccandoci alla Cronaca di quella del Carmine, abbiamo già pronunciato il nome: qui non ci resta che ripeterlo, Pietro Solari. Artista che deve aver dominato nel paese nostro, dal 1450 al 1480, per le costruzioni claustrali, perocchè le sue impronte, di una squisita temperanza, di una grazia ingenua e spiritosa, s'incontrano non che nelle chiese della città, in molte delle campagne, ed altresì in parecchie case nostre. »

13. — Conveniamo collo scrittore egregio; e passando all'ultima delle quattro chiese in discorso, ossia a S. Maria del Carmine, ripeteremo che suo primo architetto fu Bernardo da Venezia, e secondo un Solari, che la ricostruì attenendosi alla sua scuola, della quale, malgrado i pessimi successivi ristauri, rimangono ancora visibili le traccie. In una cosa, discordiamo dall'illustre Mongeri, nel nome attribuito al Solari, pur consentendo nel cognome ossia nel casato. Nei documenti contemporanei, riferentisi alle fabbriche più importanti, non emerge il nome semplice di Pietro Solari, il quale, se autore di opere elette, avrebbe dovuto essere citato, il che non appare. Incontriamo invece Pietro Antonio figlio di Guiniforte, che riescì celebre di poi: ma questo Pietro non doveva ancora essere venuto al mondo quando si gettarono le fondamenta dell'Incoronata nel 1450. Laonde è necessario accettare l'opinione di Gerolamo Calvi (32), il quale appoggiandosi a documenti, da lui esaminati, dell'Albuzzi, e considerando le caratteristiche speciali dello

stile di Guiniforte, scende a concludere, di consenso coll'Albuzzi, che se costui non fu autore unico degli edifizî menzionati ebbe per lo meno in essi larga mano. Si concilierebbero poi le opinioni del Calvi e del Mongeri quando si ammettesse che a Guiniforte morto verso il 1481 succedesse a dirigere le fabbriche in discorso il figlio Pietro Antonio o Pietro, che rimase e operò in Milano fin verso il 1490.

14. — A filo di ragionamento ne viene la conseguenza che ai Solari, e non ad altri, dovrebbe appartenere altresì l'edificio principale del S. Satiro, ch'ebbe il suo nascimento sotto Bona di Savoja e del figlio Gian Galeazzo Maria. In questo sono da considerarsi due parti, ossia due edicole, una che è avanzo di chiesa antica eretta nel 1036 sotto l'Arcivescovo Ariberto, ristaurata più volte, e contenente, con curiosa gradazione, lavori della più antica e rude arte lombarda sino alle classiche e gentili plastiche del Caradosso Ambrogio Foppa: l'altra, un piccolo e graziosissimo tempietto, ad uso di Battistero, che stiracchiando una frase del Cesariano (33), vorrebbero taluni disegnato da Bramante d'Urbino, e spicca per elegantissimi fregi in marmo, in terra cotta, in finto bronzo condotti con rara perizia dal Caradosso. Una rotonda intessuta e ricoperta di terre cotte, qua e là a colori, ben proporzionata, aggraziata, con nicchie, capitelli, corniciature, pilastrelli disposti con compita euritmia, e con effetto che sorprende e piace, è l'involucro dell'antica edicola, che legasi colle pareti esteriori della chiesa, costrutte esse pure in terra cotta, vivaci, appariscenti, lavorate con disegno sottilissimo, che precorre e s'avvicina alle forme del risorgimento classico. Quest'opera, secondo documenti liberi da contestazioni, sarebbe stata iniziata col 1470, e proseguita ai bei tempi di Giovanni, Guiniforte e Pietro Antonio Solari. Della istessa età è l'interno ossia il vaso della chiesa, che presenta l'icnografia di un T, ed ha i più delicati abbellimenti nelle vôlte, negli archi, nelle basi

e nei capitelli, nelle sculture e nelle pitture, e in numero grande di decorazioni, l'una più gradevole dell'altra, sparpagliate per ogni dove, armonizzanti nell'insieme, e concorrenti a formare nel mezzo, dietro l'altar maggiore, uno sfondo scenico del più bell'effetto su di una parete piana, a forza di scorci, di lumi, di ombreggiature fatti con rara maestria, ossia con plastiche ingegnose e prospettive sorprendenti.

Eppure anche il disegno di questa chiesa si volle accreditare a Bramante d'Urbino, quantunque si possa provare con atti autentici (34), uno specialmente del 24 luglio 1476, l'altro del 21 settembre 1476, che almeno tutta la parte interna era finita prima che l'Urbinate venisse a Milano e vi esercitasse l'architettura. Non v'ha quindi nessun argomento autorevole, che del merito di questa graziosa creazione possa defraudare i Solari, in seguito al rescritto del Calco, ai fatti contemporanei, alle testimonianze riportate dal Calvi; tanto meno, nella sua parte, il Caradosso, tutta gente come s'è visto, della tribù comacìna.

15. — Dal S. Satiro è breve il passo a S. Maria delle Grazie della medesima età storica e fisionomia artistica: di essa, ultima nel primo ciclo, ci rimane a parlare.

Il pensiero di questa fabbrica spetta ai Padri Domenicani e propriamente a un padre Giacomo Sestio di Pavia, che fidanzato con una fanciulla a lui carissima ebbe la sventura di perderla, appena laureato in medicina, e si risolvette di vestir l'abito da monaco; entrò nell'Ordine dei Predicatori, e divenne modello per le sue virtù in vita, e fu beatificato dopo morto. Dove, presso la porta Vercellina, sorgeva un tabernacolo dedicato a Maria, che per le grazie ricevute i fedeli chiamarono delle Grazie, ivi divisò di edificare un convento e una chiesa; domandò il terreno per l'edificio al conte Gaspare Vimercato, capitano e amico di Francesco Sforza, che là aveva il suo palazzo, e tutto ottenne senza prezzo, anzi con ajuto di danaro e con promesse per la fabbrica. Il 1.° agosto 1465 le

si diede principio; la chiesa fu intitolata alla *Madonna delle Grazie*. Sul principio sorse qualche dissenso per il disegno del tempio, volendolo i frati semplice e un po' arcaico, secondo le tradizioni monastiche; e desiderandolo il Vimercati ornato e spazioso giusta i consigli avuti da Cosimo de' Medici amico suo. La questione con il Vimercati finì presto essendo questi morto nel novembre 1467; ma ricominciò, parecchi anni dopo, con Lodovico il Moro, che si invaghì di quella chiesa, ed egli e la sua consorte pensarono di rifabbricarla di sana pianta con decoro e splendore. Della fabbrica già fatta si lasciò porzione nella parte anteriore: il resto fu cosa nuova, e il tempio rinnovato benedì il 29 marzo 1492 l'Arcivescovo Arcimboldo.

Anzi che entrare in argomenti o giudizî critici, che siano nostri, ne pare più conveniente riferire alcuni brani di una dotta relazione intitolata *La Chiesa delle Grazie* in Milano di una autorevole Commissione (35), che dopo una serie di considerazioni e colla prova di documenti, viene alla illazione, che poco o nulla ebbero a che vedere Leonardo e Bramante in quel capolavoro, come pretesero taluni; ma ch'esso è tutta stoffa di fabbrica lombarda e precipuamente comacìna. Interporremo fra le parole della Commissione qualche documento illustrato, e qualche breve osservazione.

« Erasi in un momento di passaggio e di contrasto, scrive l'architetto Colla relatore, fra lo stile gotico e quello del risorgimento; e mentre nel 1462 erasi costruita a S. Eustorgio la elegante cappella di S. Pietro Martire, nel 1466 facevasi gotica la chiesa di S. Maria della Pace, come più conforme alle tradizioni monastiche. Anche S. Maria delle Grazie fu compita in tre navi, con sette archi acuti, che finivano a un altar maggiore.... Nel 1464 si posero le fondamenta del muro a sinistra; nel 1472 eran piantate le colonne; nel 1482 fatto il coperto e il pavimento....

» Presa passione per la chiesa delle Grazie, e secondato dal fratello cardinale Ascanio, il Moro, che mercè il

rinascimento dell'antichità classica, allo stile gotico, giudicato barbaro, preferiva quello che s'intitolò bramantesco, divisò demolirla per ricostruirla più maestosa. Intanto fece togliere l'altar maggiore, e prolungandola di 16 metri, erigere una grandiosa tribuna. Ne fu posta la prima pietra solennemente il 29 marzo 1492 dall'Arcivescovo Guid'Antonio Arcimboldo, e coperta della cupola che ora si ammira, elevata a mirabile altezza senza apparente intreccio di ferri.

» Chi ne fosse l'architetto non consta. Si nomina Bramante, il quale (fosse un solo o più, nostrale o forastiero) di fatto allora trovasi nominato a Milano.... Ma chi fosse e donde il Bramante non è ancor chiarito, e quello che conosciamo così elegante e misurato ci pare diverso dal Bramantino, che più pittoresco e immaginoso, su questa massa turrita profuse piani sovrapposti, e specchi rettangolari e circolari, e finestre non sempre regolate, e medaglie, e ruote traforate, eleganze più proprie di ornatista....

» Il 24 gennajo 1497 la duchessa Beatrice moriva soprapparto di soli 23 anni: il marito Lodovico il Moro ne rimase desolato, e compiti tutti gli uffici di religione verso l'estinta, volle che il suo corpo fosse portato a S. M. delle Grazie, e tumulato nel nuovo coro entro un'arca, il cui lavoro, che riescì insigne, venne affidato a Cristoforo Solaro. »

Fin qui l'architetto Colla: andiamo innanzi.

Il Moro in una lettera da lui firmata, e controfirmata B. Calchus in data del 4 dicembre 1497, parlando deî beneficî da sè fatti al Monastero delle Grazie dice fra l'altre cose: « Fu da noi eretta la Chiesa, che intendiamo di ampliare e rinnovare in una forma magnifica e più eccellente. Costruimmo dalle fondamenta con grandi spese la Cappella Maggiore, opera insigne, eccelsa e preclara, con la Sacrestia e il suo Chiostro, e le officine adiacenti, e facemmo ornare questi luoghi con ritratti di Santi, e bellissimi pavimenti, con il coro, e altre teche e armadî per custodirvi le cose sacre (36). »

« In tutto l'edifizio delle Grazie, la particolarità, prosegue a nome della Commissione il Colla, più notevole è la transizione dallo stile medioevale a quello del risorgimento, che suole denominarsi lombardo o bramantesco: transizione evidente sì nelle costruzione che nelle decorazioni. »

Dopo altre considerazioni egli riprende « Come ci istruisce la storia, questo edificio, diviso in due corpi di caratteri specialissimi, sorse in due periodi poco lontani fra loro, ma abbastanza disparati da creare una differenza spiccatissima di stile.

» Il primo corpo, di cui si conservano tutte le navate e le laterali Cappelle (fatto erigere da un frate essenzialmente asceta, e alieno dalla nuova corrente di gusto artistico che in Italia si veniva svolgendo) appartiene a quello stile archi-acuto e monacale, che non mancava per altro nè di grazia, ne di originalità.

» Il secondo corpo di edificio, che comprende il gran cubo sottostante alla cupola, gli emicicli a capocroce, il presbitero e coro (fatto innalzare da un signore compreso dell' importanza di una opera alla quale voleva unire il suo nome perchè passasse alle posterità coll' epiteto di magnifico) è posteriore, sebbene di poco, al primo e, tutto informato alle nuove aspirazioni, s' impronta non solo di quella maestosa grandiosità e di quella purezza di linee che caratterizzano la fine del XV secolo ed il principio del XVI, ma è altresì abbellito da una ricchezza e varietà decorativa, da far fede della più viva e in pari tempo castigata fantasia. »

Qui lo scrittore entra nel nostro tema:

« Sarebbe dovere di equità e di giustizia il rivendicare la lode al suo vero autore di così splendida opera, ma forza è rinunziare a stabilirlo in modo certo, attesa la deficienza di documenti.

» Si parlò molto di Bramante d'Urbino, e sopra questo nome si vennero intessendo molte ipotesi, attribuendogli

una quantità di opere senza che fossero provate da documenti di sorta.

» Il Bramante di Urbino aspirava al classico greco-romano e quindi la maniera della casa Silvestri, della chiesa di S. Satiro, del corpo inferiore delle Grazie, che si conforma coll'arte architettonica lombarda di quel periodo, e che si riscontra in altri edifizî di Lombardia, come sarebbero le cupole della chiesa di Saronno, di S. Maria in Busto, dell'Incoronata di Lodi, ecc., non risponde per nulla allo scopo che si era prefisso il Bramante d'Urbino; ed infatti noi non incontriamo fuori di Lombardia edifizî di questo genere.

» O lo stile volgarmente da noi detto *bramantesco* o che pare prettamente lombardo, è di un Bramante da Milano e sua scuola, o per lo meno è di una speciale scuola d'architetti nostri, e sopratutto di architetti eminentemente artisti.

» Sembra poi inconcepibile che si prodighi l'onore di tutte le fabbriche di Milano, le quali mostrano eminente gusto artistico, all'Urbinate, quando scrittori fiorentini, napoletani e d'altri paesi le attribuiscono al nostro, e non si hanno documenti a provare il contrario. »

Un così lucido e serrato ragionamento ci porta forzatamente ad espungere il Lionardo e il Bramante da qualsiasi effettiva loro intromissione nella fabbrica delle Grazie; ad assegnarne la paternità a quella scuola lombarda che crebbe e fiorì sotto l'indicazione di *bramantesca,* dal nome del Bramante da Milano o Lombardo. Lasciamo parlare altri documenti autentici, i quali comprovano l'intervento di Cristofaro Solari nell'elegante edificazione preceduto quasi certamente da quello di altri del suo casato.

In una lettera del 29 giugno 1497 del duca Lodovico a Marchesino Stanga si legge fra le altre cose:

« Item de vedere sel Gobbo, ultra la sepoltura, potesse *fare parte de l'altare* in l'anno presente....

» Item perchè la sepoltura sia finita tutta in un tempo,

se soliciti el Gobbo a trovare el coperchio, et ad attendere a tutte le altre cose li vano. In modo che quando serà finito el navello *(l'avello)* sii fornito el resto della sepoltura.

» Item de sollicitare Leonardo fiorentino perchè finisca l'opera del refettorio delle Gratie principata, *per attendere poi a l'altra fazada desso Refettorio: et se facciano con luj li capitoli sottoscritti de mano sua,* che lo obbligano ad finirlo in quello tempo se converrà con luy.

» Item di *aver tutti li più periti se trovino ne la architettura per examinare et fare uno modello per la fazada* de S. Maria delle Gratie, avendo rispecto a l'altezza in la quale se ha ad ridure la eclesia, proporzionata alla capella grande. »

Si legge poi in una lettera, che il duca Lodovico il Moro scrive a Battista Sfondrato, suo incaricato d'affari in Venezia, il 18 aprile, 1497: « Havendo io exeguito et facto cum omne diligentia possibile quanto ce haveva commisso Vostra Celsitudine in comprare qui li marmori da Carrara *secondo le misure et pesi haveva ordinato et scripto al compagno suo qui el Gobo per fare la fabrica* designata in S. Maria de le gratie.... sia contenta provvedermi quam primum de questi dinari, ecc. »

Riportiamo anche a titolo di curiosità, la seguente lettera di Cristoforo Solari, il sommo artista, e competitore temuto da Michelangelo, che apparisce essere illeterato, e di saper fare neppure la sua firma:

« Die decimatertia septembris 1497:

» Io Xporo da Sollaro dicto el Gobo, ducale scultore, confesso havere avuto da li venerabili frati de la Certosa di Pavia pezi undici de marmore de Carrara de la misura infrascripta.... la quale me consegnato a casa sopra carra sette, de ordination del nostro ill. Sig. per uso de la sepoltura ma ordinato la S. sua faza a S. Maria delle Gratie a Milano.

» In fede, non sapendo lui scrivere ad richiesta sua, io

Francesco Coyro me sono scripto e sottoscripto de mano mia. »

Dall'esame dei tre citati documenti vien fuori chiaro:

1.° che Bramante d'Urbino non era in niun modo occupato per la fabbrica delle Grazie, non trovandosi neppur indicato il di lui nome;

2.° che Leonardo da Vinci era impegnato nelle pitture del Refettorio, finite le quali doveva incominciarne altre; e pare che piuttosto di prendersi dei sopracarichi nella chiesa, durasse fatica, per l'abituale sua negligenza e il consueto suo divagamento, a fare ciò ch'erasi obbligato di fare, laonde il Duca voleva che con lui si facessero capitoli espliciti e firmati di sua mano;

3.° che ancora non erasi, alla fine del giugno 1497, pensato al disegno della facciata della chiesa;

4.° che il Gobbo, ossia Cristoforo Solari, era incaricato e occupato a fare la sepoltura di Beatrice d'Este, di più a fare un altare, e, ciò che può avere maggiore o minor valore secondo il significato delle parole, a dare le ordinazioni, le misure e i pesi dei marmi occorrenti *per la fabbrica designata* in S. Maria delle Grazie.

Parlandosi di fabbrica si dovrebbe intendere, sembra, l'insieme delle parti ossia del corpo della chiesa, non già la fattura, che non è la fabbrica, della sepoltura di Beatrice; il Gobbo dovrebbe essere considerato non soltanto come scultore ma anche quale architettore; era l'una e l'altra cosa.

Tutto considerato e ponderato, a noi parrebbe più logico e concludente l'ammettere, che Guiniforte Solaro fu il principiatore delle prime costruzioni fatte nel suo stile semplice, severo, e anche ornatissimo, quando gli piaceva così fare, come fece in taluni finestroni, cornicioni e vôlti dell'Ospedale Maggiore; e Pietro Antonio e Cristoforo Solari furono, almeno in parte, i continuatori nell'intessitura della Cupola, e nelle decorazioni di più punti all'interno e all'esterno. Il Gobbo nella lettera del giu-

gno 1497 di Lodovico il Moro è accertato presente nella fabbrica della Chiesa delle Grazie; lo si dice incaricato di scolpire il sepolcro di Beatrice d'Este, e di comprare i marmi occorrenti per la fabbrica del tempio o soltanto del sepolcro e dell'altare: egli era ornatista eccellente, come lo dimostrano parecchi fregi del suo scalpello, ed era architetto di valore, come lo dimostrano le opere sue alla Chiesa della Passione, al Duomo di Milano e a quello di Como.

16. — Passiamo finalmente a parlare della edificazione del *Tempio della Passione* in Milano, opera in buona parte di Cristoforo Solari.

A fine di mettere nella sua luce cotesto pregevolissimo lavoro, ci serviamo di alcune parole del Latuada, cronista di Milano: eccole (37):

« Daniel Birago Milanese, Arcivescovo di Metelino ossia dell'Isola di Tremiti su le coste della Puglia, nell'anno 1485 fece alzare a sue proprie spese da' fondamenti questa fabbrica insieme coll'annesso Monastero, passando con sì vasta idea la condizione di privato.... Nè fu sola quest'opera pia del devoto Arcivescovo Birago, mentre da esso riconoscono i Padri Olivetani le Badie di Castiglione di Parmigiana, ed il nostro Spedal Maggiore l'intera sua ricchissima eredità. Seguirono i Padri a darvi l'ultima mano e circa il 1530 il padre abate D. Gio. Francesco Gadio Milanese, vi fece fabbricare la gran Cupola e drizzar la via pubblica nella maniera che oggi si ritrova. L'architetto di tutta l'opera fu Cristoforo Solaro detto il Gobbo, e non Bramante, come asserisce il Conte Gualdo, facendone chiarissimo attestato Giorgio Vasari nella vita di Pittori, Scultori ed Architetti. »

Il P. Pennotti Gabriele scrive: « Vi fu eretto nuovo magnifico Tempio con Cupola più bella di qualunque altra della Città: vi ha doppio Chiostro, col Cenacolo, Dormitorî, Ospizî, Corritori, e tutte le altre Officine elegantissimamente disposte e terminate: le quali cose tutte pochi anni

addietro alzate da fondamenti, io stesso ho vedute terminate.

» La Chiesa è spartita in tre navi, alle quali s'entra per altrettante porte, ben rischiarate di luce per le finestre disposte con ordinata simmetria, e di spazio grandissimo, avendo in ciascun lato delle navi minori otto grandi Cappelle, quanti sono gli archi sostenuti da grossi pilastri sopra dei quali si appoggia la gran vôlta di mezzo, avendo nella Cupola effigiata la Coronazione della Beata Vergine con alcuni Profeti di mano di Panfilo Nuvolone. »

Forse la Cupola non potè essere condotta a fine dal Solari, se i lavori continuarono, come pare, dopo il 1527, nel qual'anno egli morì di peste. Intanto è cosa un po' curiosa, che non potendosi dire, che cotesto stupendo aereo emisfero fu concezione di Bramante, si divulgò che venne ispirato dalla mente dell'Urbinate operatrice del S. Pietro in Vaticano, quasi che la cupola del S. Pietro in Roma, donde sarebbesi cavato il pensiero di quella della Passione in Milano, fosse del Bramante, e non di Michel'Angiolo, o di altri artisti, come vedremo.

17. — Ad accrescere l'onore dell'arte e dell'ingegno dei comacìni in questo sacro tempio si eleva un magnifico marmoreo monumento scolpito da Andrea Fusina, del quale più in su si è parlato.

Di un tal capolavoro così discorre il professor Mongeri (38) : « A destra dell'altar Maggiore, sotto l'organo, e nel fondo dell'abside, si trova il tumulo del fondatore del tempio, ammirando lavoro in marmo del *Fusina,* che nello Zoccolo vi lasciò inciso il proprio nome — *Andreæ Fusinæ opus MCCCCLXXXV* — Opera di Andrea Fusina, 1485, l'anno medesimo della morte dell'Arcivescovo. Esso fu fatto per ordinazione dei priori dell'Ospedal Maggiore, erede principale dell'ingente sua sostanza: i quali vi posero pure la salma del fratello Francesco, consigliere della duchessa Bona, generale e preposto al banco degli stipendî. Ciò spiega come il monumento, nelle sue parti principali, con-

sti di due arche marmoree, oltre lo Zoccolo ed il letto funerario. È sullo Zoccolo o scamillo inferiore che sta il nome dell'artefice. Il grande avello, assai semplice, sollevato da quattro smisurate coscie di leone, è quello del fratello Francesco; sopra ancora il feretro dell'arcivescovo artisticamente ornato di volute, di foglie, di fiori, di festoni e di stemmi; sull'alto, per ultimo, il letto funerario, su cui quest'ultimo giace scoperto ancora sul funebre lenzuolo. Tuttavia vi manca ancora una parte, il padiglione in forma cuspidale, stata sventuratamente gittata a pezzi per far luogo di sopra ad una cameruccia di tavole. Vi rimangono però i quattro bellissimi angioletti che ne sostenevano i lembi. Malgrado cotesti danni, è ancora una delle più integre opere che rappresentino lo stato della scultura in Milano all'epoca Leonardesca. L'eleganza, la serietà, la ricchezza senza fasto non potevano darsi la mano sotto migliori auspicii e in più eletta forma. »

18. — Trasportiamoci da S. Maria della Passione a S. Maria presso S. Celso, santuario frequentatissimo e ammirato dal popolo milanese, e dai molti devoti o studiosi forastieri, che accorrono a visitarlo.

« È una delle costruzioni più ricche e venuste, scrive il Mongeri, che sieno state condotte nel XVI secolo. » Sarebbe inutile discorrere della prima storia dell'insigne tempio, che risale alla seconda metà del 1400, e delle metamorfosi patite dall'attigua edicola, che era ampia chiesa, e vanta la sua origine dall'epoca longobarda. Il pensiero della creazione del santuario sorse in seguito alla voce corsa di un miracolo avvenuto in quel luogo, ov'era l'immagine di una Vergine; e il pensiero si volse in atto dopo raccolta quantità stragrande di doni dalla moltitudine dei fedeli. Lodovico il Moro volle prender parte all'allestimento del disegno e alla struttura della fabbrica: non v'era a dubitare che sotto gli auspicî di tal patrono e mecenate l'opera sarebbe venuta fuori bella e tale da far onore. L'esito corrispose all'aspettazione.

Il Santuario della Madonna di S. Celso è chiuso sul davanti da un muro ripieno che lo cinge all'ingiro, meno dal lato di mezzogiorno. Ha la porta d'ingresso che mette in un vestibolo, una specie di claustro, formato da tre fughe di portici a cinque arcate in ciascun lato. L'invenzione del vestibolo semplice, ben proporzionato, severo, costrutto in laterizio, è tutto merito di Cristoforo Solari, come lo attesta un documento autentico, e anche lo stile, che « consuona troppo, scrive il Mongeri, colle parti originali e col fino profilare della cupola e dei bracci di croce della chiesa di S. Maria della Passione, autore il medesimo Solari. » Per l'andata del Solari a Roma, il lavoro fu continuato da Cristoforo Lombardo. Il corpo della chiesa pare sia stato ideato dal Dolcebono, il quale fu sostituito in sul primo dal Solari, ma riprese poco dopo la direzione, quale ingegnere, e in questa qualità vedesi sottoscritto in un atto del 3 aprile 1498, *Dulcebono architecto fabrice.* Il frontespizio venne in luce più tardi; stracarico di fregi, di cornici, di lesene, ricco di nicchie occupate da marmorei simulacri, sfarzoso in marmi e bronzi, accenna all'età della decadenza, ed è disegno dell'Alessi Perugino.

Anche qui sia il vestibolo, che veramente impone e diletta nel mirarlo, sia quant'altro più piace, venne attribuito al genio di Bramante. Ma è giusto il giudizio? Basti intorno a ciò il riflettere, che i documenti e i registri, che rimangono del capitolo, non mai in nessuna pagina contengono il nome dell'Urbinate; che il vecchio disegno del tempio, ancora esistente, e supposto di lui opera, non è suo, essendosi riconosciuta apocrifa la di lui firma; e che essendo incontroversibilmente provato, che architetto era il Dolcebono nel 1498, quando Bramante ancor soggiornava in Milano, non è ammissibile che costui fosse l'autore del disegno, e venisse escluso dall'operare a S. Celso. Come comparisce fin da principio il Solari, comacìno, ad architettare mirabilmente; così vien dopo e si distingue

per preziosi lavori all'interno ed all'esterno di quello stesso tempio un altro celebre comacìno, Annibale Fontana di Valsolda, d'altra stirpe di quei Fontana, che più tardi si elevarono specialmente in Roma e in Napoli nelle arti. Annibale fu espertissimo lapidario, eccellentissimo nello scolpire sì nel cavo di pietre fine, come nel foggiare cammei; e si ricorda con ammirazione uno stipo in cristallo di monte fregiato di bassorilievi composti e condotti da lui con arte la più sottile e squisitissima. « Le due Sibille che poggiano sopra gli ornamenti della Porta Maggiore, il Misterio del Nascimento di Cristo, e l'altro posto sopra la Porticella alla destra rappresentante Gesù Bambino offerto al Sacerdote Simeone nel Tempio, con l'annesso Profeta, scrive il Latuada, furono intagliati dal celebratissimo Annibale Fontana. » « Innanzi all'altare, soggiunge lo stesso, sopra di alcuni gradini stanno fissati i Balaustri parimenti di marmo fino co'Cancelli di bronzo gettato e forato, con bassi rilievi e Statuette polite da Annibale Fontana. » Continua: « Innanzi all'altare sopra di alcuni gradini stanno fissati i Balaustri parimente di marmo fino co'Cancelli di bronzo gettato e sforato da Annibale Fontana.... I laterali del vacuo che sostiene la mensa del S. Sacrifizio sono ornati con due piastre d'argento a basso rilievo: l'uno rappresenta il Nascimento di Nostra Signora scolpito da Francesco Brambilla, e l'altro la di lei felicissima morte suggellata a ribalzo da Annibale Fontana. L'Altare poi è formato in ordine Corintio, con pilastri di fino marmo, e Colonne coperte di argento, che hanno le basi, capitelli, fregi e rose di bronzo dorato.

» Nel mezzo di questi ornamenti, come entro a nicchia, sta esposta alla pubblica venerazione la Statoa di Maria Vergina Assunta intagliata con due Angioletti a'piedi in marmo di Carrara, della grandezza più che naturale dal più volte lodato Annibale Fontana. Due altri Angioletti di marmo le sostengono la Corona d'oro massiccio sopra del capo scolpiti da Giulio Cesare Procaccino. Poggia

questa Statoa sopra piedestallo di bronzo, che nel mezzo racchiude un pezzo quadrato di Diaspro orientale, il quale reca risalto a una Pietà, ossia Vergine Addolorata con Cristo morto a' suoi piedi, scolpito in oro massiccio dallo stesso Fontana....

» I due Profeti entro le nicchie laterali dell'Organo sono di mano d'Astaldo de' Lorenzi fiorentino.... l'altra Statoa di S. Gio. Evangelista collocata su l'ordine delle due precitate per contro all'altare di nostra Signora è di lavoro eccellente di Annibale Fontana a cui i signori Deputati della fabbrica diedero in tal luogo per attestato di gratitudine onorevole sepoltura, facendo intagliare in nera pietra la seguente iscrizione (39) — Ad Annibale Fontana Milanese — Scultore sommo — che perfino i marmi con stupore della natura — mutò in uomini — e perfino la effigie degli uomini — volle respirassero dentro i marmi — i Prefetti della fabbrica di questo Tempio — ch'egli con lavori scultorj — ornò mirabilmente — posero per benemerenza — visse 47 anni — morì nell'anno 1587. — »

Eccoci alla fine dell'esame di coteste edificazioni incominciate e condotte da una quasi nuova generazione di artisti, nelle quali si manifesta la idea, e si impronta vivamente la scuola del *Risorgimento* che aveva fatto strada in Lombardia, non posteriore per tempo o inferiore per merito a quella che mostrossi e si diffuse in altre parti d'Italia.

19. — Forte impulso all'arte in Milano aveva dato Francesco Sforza, ma uno ben più vigoroso gliene impresse Lodovico il Moro, che si decise risolutamente a favore del rinascente classicismo. Egli sentiva amore e propensione all'arte, come ad ogni gentile disciplina. Da giovane era vagato per la Francia, e educatosi in quella cavalleria che portò il dirozzamento dei costumi e aprì le fonti delle galanterie e delle eleganze; aveva visitato e conosceva a fondo le Corti di Mantova, Ferrara, Urbino, Firenze e altre salite in gran fama per le prove emule

dei più generosi mecenati, e lo sfoggio di capolavori che destavano invidia e ammirazione.

20. — Compreso da tali sensi amò anch'egli avere la sua Corte, e l'ebbe, la quale fu cantata da poeti e lodata da storiografi; e raccolse opima dote di virtù piacevoli e di vizî orpellati, che erano la caratteristica di que'tempi. Convien leggere i primi periodi del libro severo di Fra Luca Paciolo, le rime amene del Bellincioni, la prefazione ad esse del Tanzi per formarsi un'idea di quanto di buono e di cattivo, di bello e di brutto si mesceva e spargeva entro le sfarzose sale del Castello di Porta Giovia. Riportiamo a illustrazione una pagina, che l'ingenuo Bernardino Corio, nato nel 1459, morto verso il 1519 scrisse nel suo stile metaforico e originale (40).

« La corte dei nostri principi era splendidissima, piena di nuove mode, abiti e piaceri. Nondimeno in quel tempo erano tanto coltivate le virtù che s'era desta tanta emulazione tra Minerva e Venere che ciascheduna di esse cercava di ornare quanto più poteva la propria scuola. A quelli di Cupido da ogni lato accorrevano bellissimi giovani: i padri vi concedevano le figlie, i mariti le mogli, i fratelli le sorelle, ed in tal modo senza verun riguardo molti concorrevano all'amoroso ballo che da qualunque si udiva ciò era riputata stupendissima cosa. Minerva anch'essa con tutte le proprie forze cercava di ornare la sua gentile accademia per il che chiamò a propri stipendî, Lodovico Sforza, principe glorioso ed illustrissimo il quale sino quasi dalle estreme parti d'Europa avea condotti eccellentissimi uomini. Quivi eravi scuola di greco, quivi risplendevano la poesia e la prosa latina, quivi eran le muse nel rimeggiare, quivi i maestri nello scolpire, quivi i più famosi nella pittura erano accorsi da lontani paesi, quivi eranvi soavi e dolcissime armonie d'ogni genere di canti e di suoni che sembrava fossero mandati dal Cielo all'eccellente Corte. Tanto numero d'uomini singolari eran quivi chiamati con tanta liberalità che non altrimenti sembrava che il tempio del Monarca. »

Il critico Müntz esprime le stesse cose con diverso tono. « È incontestabile, ei dice, la competenza del Moro nelle questioni d'arte, la grandezza delle sue intraprese, la sicurezza del suo colpo d'occhio », ecc. (41).

21. — Le rendite del Ducato di Milano, che sotto il Moro si elevarono a più di 600 mila ducati d'oro equivalenti a circa 30 milioni di franchi, ed erano superiori di gran lunga a quelle di ogni altro Stato italiano, eccetto Venezia, gli davano modo di largheggiare e far profusioni per le arti e gli artisti. Questi danari furono molto meglio impiegati che non quelli spesi a far venire Carlo VIII in Italia, e a preparare ruine e servitù alla patria.

22. — Non ci rimane che a fare due considerazioni, che sono quasi compendio e conclusione delle cose che abbiam esposte in questo capitolo.

La prima è quella, che di tutto il movimento e rifiorimento artistico poco dopo la metà del 1400 e fin quasi alla metà del 1500 siano stati causa prima ed efficiente, ossia intelletto e anima, due uomini non lombardi: Leonardo da Vinci, e Bramante da Urbino.

23. — Sarebbe cosa stolta e ridevole farsi a diminuire i pregi di que' due sommi; ma neppur bisogna esagerarli estendendoli a fatti e a meriti che non hanno la loro riprova, con detrimento delle virtù degli artisti di Lombardia. Leonardo venne a Milano, secondo i calcoli più probabili, nel 1483 come suonatore di liuto; fu ammesso alla Corte del Moro che s'ingraziò, specialmente per aver fatto i ritratti di due famose sue amasie; qui stette fino alla ruina del Duca; passò poi a Venezia, a Firenze, in Romagna, ove servì di ingegnere a Cesare Borgia; ritornò a Milano più volte, e ne ripartì, finquando la salutò per sempre nel 1515 muovendo verso Francia ai servigî di Francesco I, che lo allogò nel castello di Cloux presso Amboise, nel quale finì la vita il 2 del maggio 1519.

Al Vinci si fa merito di avere istituita un'Accademia

di pittura in Milano, e di avervi formato dei bravi alunni. Ma quale documento legittimo attesta di cotesta scuola? Non ne parla Luca Paciolo, confidente di Leonardo, il quale in un suo trattato non parla d'altro che dell'inclinazione del Moro per le riunioni di dotti e letterati; non il Bellincione, toscano e poeta di Corte, che in un suo sonetto encomia Leonardo pittore, ma senza dir verbo di accademici e accademie. Il Vasari, che scrisse una minuta biografia del Vinci, pronunzia la parola Accademia ma con frase così involuta da non prestare argomento a qualsiasi giudizio. Fu il Borsieri il quale, come mise in giro la storiella dell'accademia di Gian Galeazzo Visconti, così diede l'abbrivo anche a quella dell'accademia di Lodovico il Moro. Il Sassi, uomo dotto, raccolse l'errore in un suo opuscolo stampato nel 1745, che passò di bocca in bocca fino a oggi.

I preziosi vanti di Leonardo sono i due libri: *Della luce e delle ombre,* e il *Trattato della Pittura,* nei quali tuttavia versò molte massime e precetti di maestri della scuola lombarda; e il celebre suo capolavoro: *Il Cenacolo,* nel refettorio del Convento delle Grazie in Milano. Si dice che impiegasse circa 16 anni a comporre il modello di un monumento al magno Francesco Sforza con statua a cavallo, che collocò dinnanzi alla Rôcca Sforzesca, e che i Guasconi condotti da Gian Giacomo Triulzio distrussero con colpi di balestra.

Nulla egli fece nè nella fabbrica del Castello, nè in quella del Duomo, nè all'Ospedal maggiore: forse migliorò i meccanismi ma non fece l'invenzione delle *conche,* che erano in attività, siccome l'abbiamo dimostrato, nel 1438, mentre egli nasceva nel 1452. Forse belle cose, che non conosciamo, compì egli nel suo lunghissimo soggiorno in Milano; ma è da ricordare il difetto in lui notato dal Vasari colle parole: « cominciò molte cose, e nessuna mai ne finì. » Per queste ragioni noi dobbiamo riconoscere in Leonardo un'artista di genio ma non un caposcuola, e non possiamo ammettere ch'ei portasse la luce della pit-

tura in Lombardia, ove già sfolgoravano Vincenzo Foppa e Andrea Mantegna.

24. — Meno ancora che a Leonardo da Vinci deve l'arte lombarda a Bramante da Urbino. Questi venne pochi anni prima di Leonardo a Milano, nel 1476 o nel 1477; e comparve unicamente come pittore. Pare che qui mettesse da parte il pennello, che trattò per alcuni anni con mediocre successo, e si volgesse all'architettura studiando i sistemi specialmente dei maestri che attendevano alla fabbrica del duomo. Il Vasari scriveva del Bramante, quando fresca ancora n'era la memoria (42): « Considerata ch'egli ebbe questa fabbrica e conosciuti questi ingigneri, s'inanimò di sorte, ch'egli si risolvè dal tutto darsi all'architettura; laonde partitosi da Milano, se ne venne a Roma innanzi lo anno santo del 1500, dove conosciuto da alcuni suoi amici e del paese e lombardi, gli fu dato da dipingere a San Giovanni Laterano.... »

Come Leonardo, così non risulta dagli atti del tempo, che siasi Bramante occupato nel Castello di Porta Giovia, o allo Spedal Maggiore. Negli annali del duomo di Milano una volta sola si incontra il nome di Bramante, in un memoriale (43) senza firma e senza data inserito negli atti del 1490, che porta il titolo: « *Bramanti opinio supra domicilium seu templum magnum* »; ed è un parere sul duomo con una serie di massime e consigli inconcludenti, la cui fine è la seguente: « Ma io non so ciò che mi dica, però che io vedo in quelli in cui avete voi maggior fidanza, esser maggior presenti. »

Bramante edificò la solida ed elegante Rôcca di Vigevano e fece altre costruzioni per conto dei duchi di Milano. Ma la maggior parte delle opere che a lui si attribuiscono, non sono sue: si stimò cosa da far inorgoglire una città o un castello il potere indicare un'opera del primo architetto del duomo del S. Pietro e queste opere si mostrarono un po' dapertutto.

Affine che non appaja nostro, e quindi, forse un po' interessato il giudizio, riportiamo alcuni periodi di una monografia inserita in una raccolta intitolata *Mediolanum*, uscita pochi anni fa, alla quale posero mano alcuni valenti scrittori milanesi. « Al grande artista Urbinate, scrive in essa il Chirtani (44), accade la più strana avventura nella storia dell'architettura.

» La massima parte dei più squisiti edifizî alzati nell'ultimo quarto del secolo decimo quinto in Milano, gli è attribuita. Fuori di Milano nell'Umbria, nell'Emilia, in Lombardia ammiratori postumi hanno attribuito al Bramante una quantità di opere cospicue, ma di questa feconda paternità non esistono documenti.... A Milano appena si è incominciato a rivedergli i titoli, ecco che viene escluso dalla menoma partecipazione alla costruzione dell'Ospedal Maggiore, e ciò a norma del libro mastro e dei verbali delle sedute capitolari. L'architetto Colla in una bellissima e dotta monografia colla quale accompagnò il progetto di restauro della chiesa delle Grazie rivendica al genio lombardo, esclusivamente, l'architettura detta Bramantesca. »

25. — Qui viene l'altra considerazione, la quale è che per mera equivocazione fu attribuito all'Urbinate, ma è propriamente lombarda l'invenzione di quel nuovo stile architettonico, il quale dal nome dell'Urbinate avrebbe preso e continuato a portare la qualifica di *bramantesco*. Consiste in una forma speciale di costruzioni composte in gran parte di mattoni, e di finestre e porte in terra cotta con mistura di archi rotondi, a sesto e a mezzo sesto acuto, con lesene a fiorami e cornici rabescate, con semplicità dorica nelle pareti, e venustà jonica negli ornati delle aperture e delle fascie. Ma a dimostrare l'errore di questo asserto già da tempo insorsero parecchi che riuscirono presto a provare, come l'artistica invenzione era dovuta a un Bramante da Milano, nato verso il 1380, pittore e architetto, da ben distinguersi dal Bramante d'Urbino, venuto più di 60

anni dopo, e da Bartolomeo Suardi, detto Bramantino, più giovane dell'Urbinate. Questa omonimia diede luogo a molte contraddizioni e a molte dispute, e produsse molta confusione nelle pagine degli scrittori. Il Vasari ammette Bramante, il vecchio, da Milano, e lo menziona con parole di molta lode. Nelle vite di Benvenuto Garofalo e Gerolamo da Carpi, ove si intrattiene di moltissimi artisti lombardi, così parla di Bramante da Milano, cui chiama spesso Bramantino: « Per cominciarmi da Bramantino io trovo che egli ha molte più cose lavorato, che quelle che abbiamo raccontato di sopra, (cioè nella Vita di Piero della Francesca). E nel vero, non mi pareva possibile che un artefice tanto nominato, *e il quale mise in Milano il buon disegno,* avesse fatto sì poche opere, quante quelle erano che mi erano venute a notizia. Poi, dunque, che ebbe dipinto in Roma, come s'è detto, per papa Nicola V alcune camere, e finito in Milano sopra la porta di S. Sepolcro il Cristo in iscorto, la nostra Donna che l'ha in grembo, la Maddalena, e S. Giovanni, che *fu opera rarissima;* dipinse nel cortile della Zecca di Milano a fresco, in una facciata, la Natività di Cristo nostro salvatore; e nella chiesa di S. Maria di Brera, nel tramezzo, la Natività della Madonna, ed alcuni Profeti negli sportelli dell'organo, che scortano al disotto in su molto bene, e una prospettiva che sfugge con bell'ordine ottimamente: di che non mi fo maraviglia, essendosi costui dilettato ed *avendo sempre molto ben possedute le cose d'architettura.* Onde mi ricordo aver già veduto in mano di Valerio Vicentino un molto bel libro d'antichità, disegnato e misurato di mano di Bramantino; nel quale erano le cose di Lombardia, e le piante di molti edifizî notabili, le quali io disegnai da quel libro, essendo giovanetto.... Oltre che fare cotesti disegni, dipinse Bramantino in Milano la facciata della casa del Gio. Battista Latuada con una bellissima Madonna messa in mezzo da due Profeti; e nella facciata del signor Bernardo Scacabarozzo dipinse quattro Giganti che son

finti di bronzo, e sono ragionevoli; con altre opere che sono in Milano, e *cagione che dopo lui Bramante* (da Urbino) *divenisse, per la buona maniera che diede a suoi casamenti e prospettive, eccellente nelle cose d'architettura; essendo che le prime cose, che studiò Bramante* (da Urbino) *furono quelle di Bramantino.* »

Qualcuno, come il Milanesi e il Mongeri, negarono la esistenza del Bramante da Milano, e lo identificarono con il Suardo, detto il Bramantino. Ma sia o non sia ciò vero, vi sono le prove che lo stile bramantesco fu applicato in Lombardia avanti l'arrivo, fors'anche avanti la nascita dell'Urbinate. I maestri da Como fra gli altri lo avevano usato sotto Filippo Maria Visconti nel palazzo del Carmagnola, e alla Certosa di Pavia; e sotto i primi Sforza nel palazzo Marliani, nel Castello, e nell'Ospedal Maggiore di Milano, e in parecchi edifici pubblici e privati.

26. — Quindi dalle cose dette conviene dedurre che la trasformazione del sistema o stile che propriamente dovrebbe avere il nome di *neo-lombardo,* non fu rapida, tanto meno istantanea, come taluni amano credere, ma lenta e graduata, e per molto tempo continuò il muoversi e il dibattersi fra il vecchio e il nuovo, come in peculiar modo si dinota nella fabbrica dell'Ospedal Maggiore, che epiloga la storia dell' arte architettonica di un secolo. Soltanto verso la fine del 1400, incominciano gli artisti nostri a piegarsi, mettendo da parte gli insegnamenti, le tradizioni e le pratiche del passato, alle forme del classico rinascimento. I maestri di Como, col nuovo appellativo di maestri o fratelli lombardi, si accomodarono, al certo con rincrescimento, al nuovo stile, nel quale presto si impratichirono, e non pochi riescirono eccellenti, taluni ammirabili.

Nel capitolo seguente ritorneremo su questo argomento; riprenderemo e condurremo a fine la storia, lasciata in sospeso, dei tre più grandi monumenti sacri di Lombardia, il Duomo di Como, la Certosa di Pavia e il Duomo di Milano, essendosi esaurita la parte relativa al S. Giovanni

di Monza; e di nuovo ci faremo ad accompagnare i maestri nostri, che mai non hanno requie, in lunghi pellegrinaggi in quasi tutta Italia, e come se l'Italia fosse ristretta per l'operosità delle loro braccia e delle loro menti, al di là delle Alpi e al di là dei mari.

NOTE

—

(1) *Di alcuni scultori e architetti della Svizzera Italiana* — Archivio storico Lombardo, 1885, pag. 65.

(2) *Idem* — anno 1883 — pag. 418.

(3) *Archivio di Stato di Milano:* Registro Ducale II, 56, fol. 16: — *Joannes Galeaz Maria Sfortia Vicecomes, Dux Mediolani,* etc.

(4) Vasari: Firenze, edizione G. C. Sansoni, 1881, Vol. VII, pag. 151.

(5) *Leonardo da Vinci e la sua Scuola,* Cap. III.

(6) *Vita di Cristoforo Solari:* Parte II, pag. 221.

(7) *I Solari*: Archivio Storico Lombardo: Anno V, 1878.

(8) *Descrizione storica cronologica della contea e città d'Anghiera e della Fortezza di Arona,* 1779.

(9) *Il Lago Maggiore:* notizie storiche.

(10) Atti e memorie delle regie Deputazioni di Storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi: Serie III, Vol. III, Parte I. Bertolotti: *Artisti in relazione coi Gonzaga duchi di Mantova,* ecc.

(11) Courajod: *Documens sur l'histoire des arts ed des artistes a Cremone,* ecc., pag. 22 e seguenti.

(12) Calvi Gerolamo, come sopra: parte II, pag. 143.

(13) Giovio conte G. B.: *Uomini illustri della Diocesi di Como.*

(14) *Vincenzo Foppa, pittore ed architetto;* come sopra, par. II, pag. 55.

(15) *La Renaissance en Italie et en France a l'époque de Charles VIII.*

(16) *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari, Pittore, con documenti inediti,* ecc.

(17) *Electus fuit mag. Andreas de Fusina in ingenierium et sculptorem prefatœ fabrice, et hoc ab hodie in antea, cum salario.... et hoc attenta sufficientia ipsius magistri Andreœ, longa experientia, optimaque peritia in architectura et sculptura.*

(18) Lib.: VII, pag. 512.

(19) V. gli Atti della *Società Ligure di Storia Patria,* anno IV.

(20) *Artisti Lombardi in Roma* di F. Bertolotti, Vol. I, pag. 134.

(21) *Ibidem.*

(22) *Magnificus Dominus Thomas della Porta quondam Alexii de loco Porlezze Status et dominii Ducatus Mediolani, sculptor, in Urbe sanus,* ecc.

(23) *Vita di Giulio Romano,* Vol. V, pag. 554: e *Vita di Benvenuto Gerofalo,* Vol. VI, pag. 497. — Firenze, 1881, Editore Sansoni.

(24) *Annali del duomo di Milano,* Vol. III, 16 settembre 1518.

(25) Gaye, II, 502.

(26) *Grotteschi,* Lib. VI, pag. 417.

(27) *L'Arte in Milano,* pag. 193.

(28) *Ibid.* pag. 183.

(29) *Descrizione di Milano.*

(30) Mongeri: *L'Arte in Milano.*

(31) *Id.* pag. 201.

(32) *Guiniforte Solari, architetto.*

(33) *Como etiam la Sacrastia del Divo Satyro quale e fina cella ma columnata atigurgamente, quale architectata dal mio preceptore Donato da Urbino cognominato Bramante,* ecc.

(34) Vedi gli atti in Gerolamo Calvi; *Bramantino da Milano, detto anche Bramante,* Parte II, pag. 24.

(35) La Commissione fu composta degli illustri Cesare Cantù, A. Colla, V. Brambilla, architetto Colla, relatore.

(36) *Ecclesiam cum capellis ereximus, quam et ampliare,* ecc.

(37) *Descrizione di Milano,* ecc.

(38) *L'Arte in Milano,* pag. 251.

(39) L'Iscrizione è dettata in latino, e incomincia: — *Annibali Fontanæ, Mediolanensi — Sculptori summo,* ecc.

(40) *Storia di Milano*: Parte III, Cap. I.

(41) *La Renaissance en Italie et en France a l'époque de Charles VIII,* pag. 231.

(42) *Vita di Bramante d' Urbino.*

(43) Vol. III. pag. 62.

(44) *Milano Monumentale,* pag. 256.

CAPITOLO XVI

IL RISORGIMENTO CLASSICO IN ITALIA: PRINCIPALI VICENDE POLITICHE DAL 1500 AL 1700

1. — Nel tener dietro alle peregrinazioni e ai lavori dei maestri comacìni, noi abbiamo notato le successive fasi dell'arte, della quale, in ogni età e in diverse forme, essi furono promotori o ajutatori. Dalla scuola romano-bizantina o lombarda, cui diedero il loro nome, passarono alla romano-gallica o gotica, alla neo-gotica, alla bramantesca, nata e cresciuta in Lombardia, e in ognuna di queste scuole stamparono e lasciarono gloriose le orme. Dicemmo più che non basti per far conoscere e risaltare la virtù di quegli uomini proteiformi sin verso la metà del 1400. Ora dobbiamo indicarli in una età nuova, in una scuola nuova, nella quale si mostrano ancor sempre valenti: diremo qualche cosa della vita politica italiana, e dei principali eventi politici della patria nostra: ciò ne servirà come di lume per rilevare le vie, sulle quali procedette l'arte, e i meriti d'altra specie acquistati dai maestri nostri, che proseguiremo a mettere sulle scene.

2. — A datare dalla seconda metà del 1400, e più an-

cora coll'inizio del 1500 tornò a rifiorire l'arte antica, spogliandosi delle vesti spesso ruvide e talvolta grossolane, ma non di rado vezzosamente colorite e capricciosamente adorne dell'ultimo medio evo. Essa costituisce il *secondo rinnovamento,* che con voce gallica chiamasi rinascimento, *rénaissance,* e prese un largo significato. Non solo comprende un tal vocabolo e denota una seconda nascita delle arti, ma la rinnovazione delle lettere, delle scienze, della politica, dei costumi e perfino del vestiario. Gli studî, le peregrinazioni e le fatiche di eruditi e letterati, che rovistarono archivi, decifrarono pergamene, interpretarono documenti d'ogni fatta, allora posero in luce tesori sepolti da secoli della sapienza antica, che si diffusero nelle case di chiunque potesse spendere, grazia all'opera di numerosi ammanuensi specialmente monaci, e si resero poi accessibili, a modico prezzo, a chiunque sapesse leggere, mercè l'invenzione della stampa nel 1445, e la istituzione di biblioteche. Alcuni principi e signori, vescovi e papi divennero protettori e mecenati dei dotti e di quanti più si distinguevano per sapere e volere, e porsero i mezzi per giudiziosi scavi, dai quali fuor balzarono, quasi redivivi, marmi e bronzi nelle figure di simulacri, di colonne, di fregi della più squisita arte greca e romana, e urne, cippi, lapidi con iscrizioni in più lingue, vasi, candelabri, utensili diversi attestanti la grandezza del pensiero, la finezza del gusto, la somma eccellenza della coltura di popoli spenti o tralignati o imbarbariti nella mescolanza o per la preponderanza di altre razze. Infine la caduta di Costantinopoli e dell'Impero d'Oriente, avvenuta nel 1453, produsse ed eccitò nuovi pensieri e movimenti negli animi dei popoli italici per la moltitudine di Greci, che fuggivano da Bisanzio, sgomenti del fanatismo e della ferocia dei Turchi, e si versavano sui lidi nostri, ov'erano umanamente accolti nelle città e nei villaggi, e perfino nelle Corti tenute da signori dirozzati e ingentiliti. Molti di questi profughi seco portavano le reliquie di dottrine e discipline antiche custodite ancora dalla calpestata Grecia.

3. — Per queste ragioni e per altre che è superfluo di ripetere, l'Italia divenne madre di una seconda civiltà, inferiore di ben poco a quella della Grecia nella sua età d'oro, che manifestossi nella grammatica, nella storia, nella poesia, nell'eloquenza, e precipuamente nelle belle arti, quelle specialmente della pittura, della scultura e dell'architettura. Le Corti di Nicolò V, di Giulio II, di Leone X, di Clemente VII, di Paolo III in Roma; di Cosimo, padre della patria, e di Lorenzo il Magnifico in Firenze; dei Malatesta in Rimini; dei Montefeltro e dei Della Rovere in Urbino; degli Estensi in Ferrara e Modena; dei Gonzaga in Mantova; di Francesco Sforza e di Lodovico il Moro in Milano, divennero centri e focolari donde spandevansi raggi di splendore, che ancora abbagliano gli occhi e percuotono le menti. Nessun popolo vide mai nel suo gremio raccolti, per più di cento anni di seguito, tanti uomini di genio vario e singolare, quanti nutrì l'Italia nell'età della quale ragioniamo. E nessun popolo s'incontrò, nel giro di un secolo, in una sequela di principi e cittadini intelligenti e doviziosi, che proteggono e premiano così largamente gli artisti, e riescono ad acquistarsi capolavori a josa sulle tele, in marmo, in bronzo, in pietre fini, e a far sorgere monumenti severi e graziosi, semplici e complicati, mezzani e giganteschi, che attestano intelletti sublimi, rari frutti della natura e dell'educazione. Ciò diede allora all'Italia una vera supremazia nel campo dell'arte, che nessuno osò mai di contestarle. Il Müntz nota in proposito (1): « Questa attitudine degli Italiani a comprendere l'arte sotto tutte le forme, ed elevare ciascuna forma al più alto grado di perfezione, non potè essere che un dono della natura o il risultamento di una educazione la più sapiente. Questi due fattori cooperarono in ugual modo nelle creazioni del XV e del XVI secolo. Delle attitudini naturali non v'è a discorrere: tanti sono gli artisti e altrettanti i quesiti separati dei quali non puossi avere una soluzione commune: basti solo considerare che la bella armonia della

civiltà d'allora ajutava lo slancio di quelle immaginazioni fresche e vive; tutto era ben ponderato; il culto della natura, l'arte e la scienza formavano un'equazione così perfetta, che lo spirito passava da una cosa all'altra senza sforzo, e traeva dagli assidui contrasti forza nuova. »

Questa raggiante esaltazione dell'arte rinnovata in Italia devesi in grandissima parte, non v'ha dubbio, ai maestri venuti un po' tardi, quando le tenebre medioevali andavano diradandosi e scomparendo, agli Umbri al di qua e al di là dell'Appennino, e agli abitatori della Toscana. Essi, a dir vero, non molto cooperarono al primo rinnovamento: l'arte lombarda e neo-lombarda, gotica e neogotica, che svolgesi e spicca con graduale successione dal 600 al 1300 non ha cultori e operatori dell'Umbria e dell'Etruria, che anzi a ridestare que' paesi gente arriva da lontano, che seco porta le idee nella mente, gli arnesi del mestiere sulle spalle. Fra costoro stanno in gran numero e con distinzione i maestri di Como o Lombardi che sono autori fra i primi del primo rinnovamento, come è a vedersi nel S. Francesco d'Assisi, nel duomo di Orvieto, nel S. Martino di Lucca, nella Certosa di Pavia, nella Cattedrale di Como e via dicendo.

I nomi degli artefici li abbiamo messi fuori, e sono molti: abbiamo incominciato a produrre anche quelli del secondo risorgimento; fra poco mostreremo belle, numerose, degne di grande lode le loro opere. Quindi è che noi ci siamo astenuti e ci asterremo dai paragoni, che non giovano a nulla: il merito degli uni lascia posto e non pregiudica a quello degli altri. Seguiremo ora quei maestri nostri che emersero per virtù speciale nel nuovo periodo, che abbiamo preso a trattare, contenendoci intanto entro i confini o sui confini della Lombardia, per allargarci in seguito; imperocchè l'ampiezza dell'argomento e la moltiplicità dei fatti così vogliono; e per trascorrere poscia, a quasi tutte le regioni italiane, da Venezia a Genova, da Bologna a Roma, da Napoli a Palermo.

4. — Il 1500, nel quale stiamo per entrare, fu splendido per la cultura in tutte le sue più belle manifestazioni; all'incontro si svolse torbo per la politica, che definì colle armi le sue ragioni, e preparò all'Italia la servitù. Lodovico il Moro, per la smania di essere Duca di Milano, invitò Carlo VIII a scendere in Italia, impadronirsi di Napoli, il cui re Alfonso II proteggeva Gian Galeazzo figlio di Isabella d'Aragona tenuto colla madre prigioniero nel castello di Pavia. Carlo calò dalle Alpi nel 1494; s'abboccò con il Moro; vide il giovine Gian Galeazzo sfinito di salute, per veleno, credesi, propinatogli dallo zio; passò da Pontremoli a Firenze, ove s'incontrò con Pier Capponi; proseguì per Roma fino a Napoli, donde il re era fuggito e ricoveratosi in Sicilia. Ma Carlo VIII avendo udito che una forte lega minacciava, formata dal Papa, da Venezia, da Milano e dall'Imperatore di Germania, e che il Duca di Mantova si preparava a muovergli incontro con l'esercito degli alleati, pensò bene di battere in ritirata, di sguisciare fra le schiere più numerose, ciò che non gli riescì senza un impetuoso scontro a Fornovo, nel quale nè vinse, nè perdette, ma s'aprì una via verso la Francia, ove rientrato posò le armi, e visse e morì inonoratamente.

A Carlo successe Luigi XII della casa d'Orleans, che accampò diritti ad esser Duca di Milano; mise insieme un esercito, e lo mandò sopra Milano. Il Moro erasi già ricoverato in Germania presso l'imperatore Massimiliano suo parente: i Francesi si impadronirono facilmente della capitale dello Stato. Ma il Moro ritornò presto rifornito di soldati nella massima parte Svizzeri: occupò Milano, poi corse verso Novara per battere i Francesi insieme con i quali erano anche molti Svizzeri. Il Moro si trovò a un tratto abbandonato da'suoi Svizzeri che s'unirono con quelli agli stipendî de'Francesi: riconosciuto e circuito venne fatto prigioniero e condotto nel castello di Loches a finire la vita. Gian Giacomo Triulzio ottenne la carica di governatore di Milano: dopo di lui la ebbe il

Cardinale di Rohan, o d'Amboise, e, passati alcuni anni quel Gastone di Foix, duca di Nemours, cugino del re, che a 22 anni si mostrò valente più che ogni altro capitano de' suoi tempi, e nella vita di un anno apparve e scomparve come meteora luminosa, e immortalossi, scrive il Balbo (2), in pochi mesi.

I Francesi rimasero in Milano più di 12 anni; re Luigi ben due volte vi fece un po' di soggiorno, e si mostrò conoscitore e protettore di artisti e letterati. Ma la lega santa ordita da Papa Giulio II, nella quale entravano alcuni stati Italiani, l'Imperatore di Germania e l'Inghilterra a fine di cacciare i Francesi dall'Italia, sortì il suo effetto. Dopo alcuni combattimenti gloriosi impegnati da Gastone di Foix, che sotto Ravenna perdette la vita, il re si vide costretto a richiamare i suoi al di là dell'Alpi; e il 29 dicembre 1512, il giovane Massimiliano, figlio del Moro, accompagnato dal terribile Cardinale di Sion e da 20 mila Svizzeri fece l'ingresso in Milano, e fu salutato Duca.

Misero e debole fu il governo di costui, laonde cercarono profittarne i Francesi giù precipitando impensatamente dalle Alpi: già erano arrivati sotto il Triulzio e il La Trémouille in vicinanza di Novara, e quasi scorgevano Milano, quando gli Svizzeri al servizio dello Sforza, sebbene di molto inferiori di numero, varcarono il Ticino: pieni di fiducia e con grande temerità posero il campo a Novara, e « il giorno 6 giugno del 1513, scrive il Verri (3), assalivano l'armata francese con tanto impeto e sì impensatamente, che, quasi per sorpresa impadronitisi dell'artiglieria dei nemici, la rivoltarono contro de' Francesi medesimi, e questo arditissimo impeto sgomentò talmente i Francesi, che senza consiglio si abbandonarono alla fuga.... Si contarono rimasti sul campo ben diecimila dei Francesi, ed il rimanente con somma sollecitudine ripassò le Alpi. »

Luigi XII, il quale era attaccato da due parti, dagli Inglesi, e dai Tedeschi, depose ogni pensiero di spedizioni

e di avventure; concluse alla meglio la pace; si ritirò nel suo palazzo, e sul principio del 1515 chiudeva gli occhi alla luce. Gli tenne dietro sul trono Francesco I, giovane di 21 anni, ambizioso, amante delle cose di guerra e dei soldati, che si pose in mente anch' egli di rivendicare i suoi diritti sul ducato di Milano. Incominciò subito a far danaro, a levare milizie, a stringere alleanze: in breve mise insieme un esercito potente per numero e armamento, e ne affidò, sotto di sè, il comando a sperimentati capitani: il Lautrec, il Montmorenci, il Borbone, il Bajardo, il Triulzio.

Lo Sforza avuto prima il sentore, poi le notizie certe del movimento tempestoso dei Francesi, s' affrettò a mandare contro di essi un celebre ma troppo vecchio capitano, Prospero Colonna; scese dai monti in sussidio il cardinale di Sion con buon nerbo di Svizzeri; accaddero parziali combattimenti finquando si venne a giornata campale nei dintorni di Melegnano. La battaglia del 14 settembre 1515 fu lunga, sanguinosa, e si protasse fino a tarda sera: gli Svizzeri fecero atti di eroico valore, ma finirono coll' essere prima sbaragliati, poi volti in disordinata fuga.

« Affermava il consentimento comune, dice il Guicciardini (4), di tutti gli uomini, non essere stata per moltissimi anni in Italia battaglia più feroce.... in maniera che il Triulzio, capitano che aveva vedute tante cose, affermava questa essere stata battaglia, non di uomini, ma di giganti; e che diciotto battaglie alle quali era intervenuto, erano state, a comparazione di questa, battaglie fanciullesche. » Gli Svizzeri, che avanzarono da quella rotta si ripararono fra le loro montagne; il cardinale di Sion se ne partì traendo seco il minore Sforza, che ricondusse alla corte imperiale; i Francesi entrarono in Milano, e avviarono trattative con il duca Massimiliano, chiuso e bloccato nel castello. Per la mediazione del celebre Gerolamo Morone ministro dello Sforza, si venne a un accordo, per il quale Massimiliano cedeva i suoi diritti a Francesco I sul ducato di Milano, riceveva una lauta pensione e pas-

sava a vivere in Francia; al Morone venne dato il grado di senatore in Francia. Massimiliano passò l'Alpi; re Francesco si trattenne alcun tempo in Italia per fare la sua entrata in Milano, e trattare con Leone X, Giovanni dei Medici, un Concordato, che fu conchiuso. Il Morone finse partire per Francia; ma cambiò strada, e ricoverossi insieme con molti fedeli allo Sforza nel Modenese.

Le cose non chetarono dopo sì gravi avvenimenti in Milano: il Borbone offeso nell'amor proprio lasciò i servigi di re Francesco e passò a quelli di Carlo V: questi accordossi per cacciare i Francesi d'Italia con Leone X, che ripetè il grido del suo predecessore Giulio II; e fece suonare le armi da Alessandria fino a Genova e a Marsiglia. Re Francesco stimò necessario di scendere nel Piemonte e di condurre egli stesso il suo esercito; ma mancatigli il Borbone, il Triulzio e altri prodi, non era in stato di competere con Carlo V sostenuto dal Borbone, dal Lannoy, dal Marchese di Pescara. Vi fu uno scontro fra il Lautrec e gli alleati, che passarono l'Adda a guado, ributtarono innanzi a sè i Francesi, e il 19 novembre 1521 entrarono in Milano, « ignorando quasi i vincitori, scrive il Guicciardini, in qual modo o per qual disordine si fosse con tanta facilità acquistata tanta vittoria. » Francesco II Sforza fu proclamato Duca, e Gerolamo Morone lo precedette nella qualità di governatore in Milano. Il 1.° dicembre 1521 Papa Leone X, all'annunzio della vittoria, morì improvvisamente a 44 anni, chi disse per eccesso di contentezza, chi per propinatogli veleno; Francesco Sforza comparve con seimila Tedeschi dal Tirolo, piegò per Casalmaggiore e Piacenza a Pavia, e il 4 aprile 1522 entrò in Milano. Il Lautrec volle fare una mossa contro gli alleati, e giunse alla *Bicocca* a breve distanza da Milano: seimila cittadini milanesi, guidati dal Duca, pieni di odio contro il Lautrec, uscirono armati dalle mura a tagliargli la strada; lo aggredirono furiosamente e lo sconfissero; sopravvenne Prospero Colonna che fe' scempio dei Francesi, costretti un'altra volta a rivalicare le Alpi.

A questo solenne avvenimento tenne dietro la restaurazione dei Medici, dopo fiere opposizioni, in Firenze; la proclamazione nel 1531 di Alessandro a duca, che poi fu pugnalato nel 1537; la estinzione della famiglia dei Paleologhi, marchesi del Monferrato, nel 1533; e l'unione del Monferrato con Mantova, i cui signori, i Gonzaga, ricevettero il titolo di duca. Alessandro Farnese, divenuto papa con il nome di Paolo III nel 1534, tutto mise in opera per procurare il ducato di Parma e Piacenza al suo nipote Pier Luigi, che anch' egli pe' suoi vizî fu trucidato. Il 1.° novembre 1535 moriva nel castello di Milano di consunzione, a 43 anni, il duca Francesco II Sforza senza aver avuto figli: con lui finì la dinastia degli Sforza la quale aveva dominato per 85 anni in Milano: il Ducato passò in potere di Carlo V.

Si distende allora e si assoda la mala signoria spagnuola, che spegne ogni alito di libertà e vita pubblica; vicerè spagnuoli in Napoli, governatori spagnuoli in Milano fanno a tira tira, a ruba ruba, tosano e scuojano i sudditi, cui rendono stupidi nella miseria, nella ignoranza e nelle superstizioni. Questa è la vita italiana, con qualche rara eccezione, dalla metà del 1500 al principio del 1700: le generazioni si corrompono, si avviliscono, decadono nei costumi, nei lavori, negli studî. « Se è felicità al popolo la pace senza operosità: ai nobili il grado senza potenza: ai principi la potenza indisturbata addentro, ma senza vera indipendenza, senza piena sovranità: ai letterati ed agli artisti lo scrivere, dipingere, scolpire, od architettare molto e con lode dei contemporanei, ma con derisione dei posteri; a tutta una nazione l'ozio senza dignità, ed il corrompersi tranquillamente: niun tempo fu mai così felice all'Italia come i 140 anni che corsero dalla pace di Châteaux-Cambrésis alla guerra di successione di Spagna (5). » Vi furono guerricciuole, tumulti popolari, pestilenze; ma gli animi in alto e in basso non furono mai seriamente disturbati da quella pace senza pensieri e senza onore. In

Milano due sole persone in questo lungo tempo spiccano venerabili e venerate non solo per la protezione alle opere religiose, ma anche per quella concessa alle arti: San Carlo Borromeo, e il di lui cugino e successore nell'arcivescovado, Cardinal Federico Borromeo.

5. — Delineata a questo modo con rapidi tocchi la vicissitudine dei fatti piu interessanti della società italiana dall'inizio del 1500 sino alla fine del 1600: noi possiamo con più chiaro lume e migliore cognizione di causa rientrare e proseguire nel campo dell'arte, e prima di tutto riattaccarci alla storia lasciata in tronco dei tre grandi edificî sacri lombardi, nei quali continua ad accumularsi la copia esuberante dell'ingegno e delle fatiche specialmente dei nostri maestri di Como. Procederemo in senso inverso di prima, ma andremo diritti alla meta, ossia al fine.

Saltiamo una serie di fatti, che precedettero l'estrema risoluzione di Francesco I di raccogliere un nuovo esercito, e fare un'ultimo disperato sforzo. Verso la metà d'ottobre del 1524 accompagnato da grosse schiere di francesi, tedeschi e italiani entrò nel cuor del Piemonte, e s'avviò verso Pavia per espugnarla, e togliere la base ai nemici per la loro riunione e comune azione. Il colpo su Pavia andò a vuoto pe l'abilità del comandante Leyva, la resistenza dei soldati e la tenacia dei cittadini. Intanto arrivò ogni qualità di rinforzi a Carlo V, il quale fece un piano strategico sapiente, attorniato com'era da vere capacità militari, mentre re Francesco non aveva preparato nessun serio disegno, non avendo vicino che capitani mediocri, inesperti e adulatori. Dopo aver stancato più giorni i francesi con falsi allarmi e finti attacchi, gli alleati la mattina del 24 febbrajo 1525, anniversario della nascita di Carlo V, senza quasi che i francesi se ne avvedessero diedero principio a un attacco generale. Feroce e sanguinoso fu il combattimento che non durò più di due ore; la rotta dei francesi fu generale e completa. Ri-

masero estinti sul campo circa mille e dugento imperiali e novemila francesi: dei comandanti cesarei perirono due soli capitani di qualche nome, Ugo di Cardona e Ferrante Castrioto, ultimo discendente di Scanderbek; dei Francesi quasi tutti i più celebri: Bonnivet, il vecchio Chabannes, La Trémouille, Chaumont, d'Amboise e parecchi altri, oltre i molti caduti, feriti o prigionieri. Il re Francesco, dopo avere fatto prodigi di valore, coperto di ferite e sanguinante, venne preso e condotto nell'alloggio del vicerè Lannoy, ove alla regina madre scrisse la famosa lettera: « Signora, tutto è perduto, fuor che l'onore. »

Re Francesco fu tradotto in Spagna prigioniero; lo Sforza, richiesto di cedere il castello di Milano, si rifiutò, e sostenne un'assedio dal Pescara; Clemente VII, diffidente per l'ingrandirsi di Carlo V, iniziò trattative coll'Imperatore, e si tirò addosso il Borbone conduttore di un corpo di lanzichenecchi che assaltarono Roma e le diedero un terribile saccheggio durato nove mesi; Francesco I, liberato dalla prigionia, mandò un piccol esercito nel Napolitano, che fu battuto e distrutto presso Aversa.

Finalmente nel febbrajo 1530 vi fu una specie di congresso a Bologna, dove Carlo V ricompose i piccoli Stati italiani, compensò i principi a sè devoti, ed egli cinse la corona imperiale postagli in capo da Clemente VII.

NOTE

(1) *La Rénaissance en Italie et en France a l'époque de Charles VIII* par Eugéne Müntz. Paris 1885, pag. 124.

(2) *Sommario della Storia d' Italia,* Età settima, Cap. IV.

(3) *Storia di Milano*, Cap. XXI.

(4) *Storia d' Italia,* Lib. XII.

(5) *Id.*, Cap. 12.

CAPITOLO XVII

PROSEGUIMENTO E FINE DELLE EDIFICAZIONI DEL DUOMO DI COMO E DELLA CERTOSA DI PAVIA

1. — Ai precetti sogliono tener dietro le applicazioni: queste ora riscontreremo in que' tre grandi monumenti sacri, dei quali s'è fatta parola.

Volgiamoci alla sinuosa Como, capoluogo dell'antica massoneria artistica lombarda, e alla sua Cattedrale, della quale, non è molto, il Geymüller (1) scriveva che « sotto parecchi rapporti è la più bella fra le chiese di Lombardia, sebbene per le sue dimensioni tenga soltanto il quarto posto. » Abbiamo parlato delle prime fasi e vicissitudini di quella fabbrica la quale ebbe tre momenti o periodi di lavoro, rappresentati successivamente da tre valentissimi artisti: Lorenzo degli Spazî da Laino in Val d'Intelvi; Pietro detto Breggino da Breggia presso Como, del quale si è cominciato a discorrere; e Tomaso Rodari da Marogia presso Campione sul lago di Lugano, che verrà in seguito. A Lorenzo, secondo i pochi documenti che rimangono e secondo le tradizioni, il merito delle prime costruzioni con-

formate sui disegni delle parti più vetuste del duomo di Milano; al Breggino, come s'è accennato, quello della sistemazione del corpo anteriore coll'aggiunta di due arcate di proporzioni minori, ma armoniche colle vecchie; dell'allineamento dei tre edifizî principali: il Duomo in marmo bianco; il Palazzo del Pretorio in marmo a tre colori, bianco, rosso e nero; la Torre dell'orologio in bruna massiccia pietra.

Questo Pietro fu figliuolo di un Antonio abitante in Como sotto la parrocchia di S. Eusebio; venne allevato maestro da muro e da legname; e forse per distinguerlo dal padre, o perchè fosse piccolo di statura, lo si chiamò il Breggino: — *Petrus dictus Breginus de Bregia*. Si diseppellirono da poco le memorie della sua vita operosa che si estendono nello spazio di questi 40 anni. Il dotto Angelo Angelucci le spigolò e raccolse da documenti in molta parte inesplorati e le pubblicò colla stampa (2). Il Bregino si mostra in Como nel 1426, nel quale anno, come pure nel successivo 1427, era occupato ad accrescere ed afforzare il Castello di Porta nuova, il Castel Baradello, Porta Torre, e il Castello di Torre rotonda. Nel 1428 e 1429 attende ad altri importanti lavori militari ed anche idraulici, e a parecchie costruzioni civili. In grazia dell'operosità sua e del felice ingegno spiegato nell'arte architettonica e nella scienza delle matematiche, nell'anno 1430 fu eletto ingegnere del comune di Como, essendo che con tale qualifica lo si vede distinto nel detto anno; quindi, con patente del 13 marzo 1433 del duca Filippo Maria Visconti, venne onorato del titolo di *Ingegnere Ducale*. Si legge in essa: « Il Duca di Milano, ecc., Conte di Pavia e di Angera, Signore di Genova. Avendo noi sperimentata pienamente la industria e la capacità del maestro Pietro da Breccia, abbiamo deliberato di assumere e assumiamo il medesimo in nostro Ingegnere » (3).

Trovandosi con tale onorifico titolo ai servizî del suo Comune, rinnovò con gotica architettura e disegno ele-

gante il palazzo del Broletto, detto anche del Pretorio, ch' era stato edificato insieme colla vicina Torre, come lo dice una iscrizione ancor viva, nel 1215 (4), e che andava in rovina. La rinnovazione fu fatta nel 1435, come lo attesta un altra iscrizione (5) di forma più barbara che poetica; e il pensiero del Bregino ancora splende e si fa ammirare in quel piccolo ma caratteristico fabbricato sebbene guasto e sformato.

Negli anni seguenti e fino al 1438 maestro Pietro trovasi agli stipendi del duca Filippo Maria, e presta l' opera sua intelligente nel far ponti, arginature, trincee, e quant' altro potesse occorrere nelle guerre frequenti e accanite fra Milanesi, Veneziani, Romagnoli, Fiorentini e Napoletani. Sale a Chiavenna e in Valtellina a munire e chiudere gli sbocchi dello Spluga e del Braulio; provvede persino per un naviglio militare per tenere libero e spazzato il Lario, come già usato avevano i Romani. Nè si contenne a coteste opere di guerra; ma poichè per la ristrettezza dell' emissario dell' Adda, in fondo al lago, parecchie terre e Como stessa venivano di sovente invase da inondazioni, si fece ad allargare il ponte di Azzone Visconti a Lecco coll' aggiunta di due arcate a man sinistra, e si valse dell' ajuto dei maestri Agostino da Como e Giovanni da Laglio che riescirono egregiamente. Resosi così ben noto nel campo dell' arte, egli facilmente fu trascelto da' suoi concittadini a dirigere i lavori, che si volevano riprendere della Cattedrale. Il Ciceri pubblica un' annotazione, che è nei registri del duomo, contemporanea all' opera: « Nel 1439, nel giorno 19, giovedì, del mese di febbrajo, fu incominciato il lavorerio della chiesa maggiore di Como per il maestro Pietro di Bregia, Ingegnere. » È conservata altresì un' istanza del 1446 del magistrato di Como al duca Francesco Sforza, colla quale si prega il principe, che forse aveva richiamato pe' suoi bisogni il Bregino, di inviarlo a Como « per fornire l' opera della Cattedrale alla quale esso maestro aveva dato principio. »

Ma resosi defunto Filippo Maria Visconti, e proclamata *l' aurea Repubblica Ambrosiana* in Milano, quei di Como proclamarono anch' essi la libertà: allora Pietro da Bregia pose la sua persona agli ordini del governo di casa sua. Fu subito accettato; e consta da documenti (6) che egli si assunse di allestire il navilio, stazionato sul Lario; che si diede ad elevare opere di difesa intorno alla città, e andò con una bombarda ad assalire il Castello di Valsolda sul lago di Lugano, e lo prese. Ma caduta Milano, la quale finì coll' accogliere lo Sforza trionfalmente, cadde anche Como, che si arrese dopo ottenuto qualche capitolo di guarentigia de' suoi privilegi; e il Bregino, il quale sicuramente conobbe lo Sforza quando ambedue erano in campo ai servizî di Filippo Maria Visconti, chiese e ottenne di essere ripristinato nel suo grado di *Ingegnere Ducale.* Forse questo favore più facilmente ottenne per la conoscenza del Cancelliere Cicco Simonetta, al quale, come al Duca, scrisse lettere che sono riportate dall' Angelucci. Trovasi nell' Archivio di S. Fedele in Milano una lettera autografa del Breggino, in data del 28 aprile 1453 da Lodi, al duca Francesco Sforza, firmata *Magister petrus de breccia de Cumis Ingegnerius,* nella quale dà talune informazioni di costruzioni idrauliche e militari a lui commesse.

Sembra che i lavori di restauro del Duomo andassero per le lunghe, e che l' assistenza del Bregino fosse intermittente, imperocchè il 19 maggio 1456 l' Officio delle Provvisioni di Como scriveva al Duca Francesco Sforza: « Havendo nuy necessitate de uno bono inginiere per fornirvi la incominziata opera a la nostra ecclesia catedrale.... et considerando non potere aver persona più affectionata, apta, et suffitiente a la dita opera quanto è mag. Pietro Bregino, quale dete principio a deta opera, ingeniere de la vostra Illm. S. et cittadino di questa vostra città, ecc. », lo pregarono di concedere al Bregino di far ritorno a Como per attendere a quel lavoro.

Ad assicurare che Maestro Pietro da Bregia venne, non

appena libero, a Como, il nobile Ciceri fece un paziente spoglio dei registri di amministrazione degli anni 1458-59-60, donde risulta: primo, che proprio allora seguì un contratto d' affitto, durevole cinque anni, di una cava di marmo bianco a Musso sul lago; secondo, che si fece una spesa per cibaria agli uomini, che diedero mano alle fondamenta del Muro della Facciata, e altre spese per secchie da servire a cavar l'acqua dalle fondamenta; terzo, che nel 1459 si spesero soldi 15 per l' acquisto di un pezzo di Cartapecora per disegnarvi la Facciata della Chiesa; quarto, che nel 1460 si diede un pranzo a due maestri e sette manovali nell' occasione del collocamento del sasso grande sopra la Porta della Facciata della Chiesa (7).

Non può dunque rimaner dubbio che il Bregino sia ritornato a Como dopo la istanza del Comune al Duca, e che allora desse opera a ultimare i lavori della cattedrale, e a disegnare e far eseguire quel giojello di architettura che è la Facciata. Deve aver durato nell' esercizio del suo magistero fino al 1463 nel qual' anno trovasi un' annotazione nei registri (8), che gli fu data una rimunerazione per aver provveduto al trasporto delle tre Campane, ch' erano sul Campanile di S. Maria Maggiore, all' altra parte verso il lago, ossia alla Torre dell' Orologio. Questo è l' ultimo atto riguardante Maestro Pietro da Breggia, del quale scrive l' Angelucci, che « fu uno dei migliori ingegneri civili e militari del suo tempo » e che « è stata una vera ingiustizia lo averne fatto ignorare fino ad ora non solo i meriti ma fin anche il nome. »

Veramente si stenta a capacitarsi come, esistendo documenti autentici ed espliciti, che erano in parte pubblicati colla stampa, non solo venisse sottratto un titolo di gloria a un vero e bravo artista, e alla città di Como, ma quella gloria si volesse attribuire ad altri senza verun serio argomento neppure di apparenza. Il dottissimo Cesare Cantù scrisse (9): « Corre opinione che il concetto di quella Facciata sia di Bramante d' Urbino, ed il sapere come Bra-

mante abbia qui intorno architettato.... Ma per cercare non trovammo memorie alcune di lui ne' registri, ove s'annotavano fino gli scarpellini: ed i fatti sembrano vincere che se ne deve il merito al Rodari. » Il Cantù colpì giusto coll'escludere il Bramante venuto in Lombardia verso il 1480, ma fu tratto in errore dal De Pagave, che mise fuori il nome di Rodari in un'opera, che, per essere egli morto nel 1526, avrebbe dovuto fare all'età di tre anni quando fosse vissuto fino a ottanta. Erra altresì il Ceresole (10), ed erra l'erudito nobile Calvi (11), quando di un disegno così fantastico e sottile fanno autore maestro Luchino da Milano e tanto più il Calvi collo scrivere, senza la scorta di nessun documento, che pensando quei di Como ad erigere una facciata conveniente alla loro cattedrale, « a tal uopo era chiamato un Lucchino da Milano, che ne poneva nel 1457 le fondamenta, ma non veniva terminata che nel 1485. » Di Lucchini esperti nell'architettura non ne incontriamo in quel giro di tempo: soltanto ci si mostra un Lucchino da Cisnuscolo ossia Cernusco che nel 1441 è mandato per marmi alla cava della Gandoglia, e un Lucchino, forse lo stesso, detto da Milano, che nel 1478 vien chiamato alla Certosa per stimare, insieme con Giovanni Solari juniore, diverse opere in marmo eseguite dall'Amedeo e dai Mantegazza (12). Questo Lucchino da Milano comparisce, è vero, nel 1485 nella fabbrica della cattedrale di Como, ma nella semplice qualità di maestro (13), ossia capomuratore, non come architetto o ingegnere. Sta nei registri che gli venne assegnato un salario di 34 soldi al giorno; e insieme colla spesa di questo salario ve n'ha un'altra nel 1495 di 12 ducati d'oro a un maestro Cristoforo da Varese per la doratura del globo e della croce sopra il globo, che sormonta il tabernacolo che è nel mezzo sulla sommità della facciata, e finisce con girevole pennoncello o banderuola con lamina di ferro (14). Sta parimenti nei registri che nel 1486 vennero « date L. 2 al Maestro Luchino da Milano per dare un pranzo a tutta la

maestranza per la *Benedizione della Ruota* posta nell'Occhio ossia Rosone della facciata, e del tabernacolo grande eretto nel mezzo della detta facciata, sopra cui vi è il globo. » Da ciò apparisce che maestro Luchino non fu che un uomo pratico di murature e di scolture, non un architetto o ingegnere. Infatti nel successivo 1487, quando, compiuta la facciata, si volle incominciare la costruzione delle due grandi cappelle laterali e del poscoro, Luchino non comparisce più, e si presenta un nuovo grande artista, del quale ci facciamo a parlare.

2. — Questi è Tomaso Rodari da Marogia, che con atto pubblico (15) venne nominato *Statuario* e *Ingegnere generale*.

L'atto di nomina del Rodari è del 20 luglio 1487 rogato da ser Antonio Rusca notajo di Como, ed è indicato dal registro della fabbrica nel quale è scritto: (16) « Maestro Tomasino fabbricatore di statue e ingegnere della fabbrica di S. Maria Maggiore di Como eletto e costituito da tutti i deputati di detta fabbrica, come consta da istrumento consegnato da ser Antonio Rusca notajo e procuratore di Como del dì 20 luglio 1487, e finchè sarà compito l'edifizio di detta fabbrica. » Peccato che l'istromento originario siasi smarrito o rimasto ignorato, ma il fatto della sua nomina ad architetto e a scultore della cattedrale è incontestabile, essendo l'annotazione nei registri autentica e sincrona colla data della nomina (17).

Tomaso Rodari era figlio di un maestro Giovanni (18) da Maroggia, paesello già da noi rammentato, poco distante da Campione. Dove abbia appresa l'arte scultoria e la architettonica, nelle quali riescì insigne, non ci pervenne notizia: certamente avrà studiato e imparato in quelle vere scuole di applicazione, che erano le botteghe dei vecchi artisti, e i *laborerium* delle antiche grandiose costruzioni. Crebbe in quell' età nella quale l'arte aveva la scorza vecchia e preparavasi a vestir la nuova: laonde in lui si nota una differenza e quasi un contrasto di linee

e di forme, che vanno bensì lentamente accomodandosi e appianandosi, ma presentano qua e là, anche quando ricercasi la morbidezza e la gentilezza, un qualche cosa di duro e di tagliente. È una specie di Andrea Mantegna, nella scoltura, con la sua grandezza e i suoi difetti. Il Rodari, al principio di questo secolo, era quasi ignorato; il Vasari neppur lo nomina, altri storici italiani lo trascurano: ora viene studiato, imitato, perfin copiato su esemplari da servire nelle scuole minori e maggiori. Jacopo Burchkardt, nella sua *Storia del Rinascimento in Italia* (19), ne fa elogi; Lübke ne' suoi scritti sull'*Arte plastica* (20), gli si accompagna nelle lodi; e il professore I. R. Rahn (21), temperandoli in qualche parte, accetta i giudizî di ambedue.

3. — La prima volta che si incontra il nome di Tomaso Rodari è nei registri della fabbrica del Duomo. Si hanno le annotazioni (22) di pagamenti nel 1484 a Maestro Tomaso da Marogia, per una statua di S. Ambrogio e altra statua di S. Maria Maddalena; nel 1485 per tre figure scolpite in marmo, della B. V. M., dell'Angelo Gabriele, e di Maria Maddalena coll'Angelo che viene ad annunciarle la Risurrezione di Cristo; e poscia per altre otto figure scolpite in marmo, disseminate nella facciata, logore per l'età e le intemperie, ma ancor notevoli talune per le proporzioni e le movenze.

Questi, e altri lavori, che non si conoscono, dovettero senza dubbio aver incontrato l'approvazione ed eccitato il plauso generale, sicchè nel luglio 1487 maestro Tomasino, come s'è detto, fu nominato da tutti i deputati, *per omnes deputatos,* fabbricatore delle figure, e ingegnere del duomo, sino a quando non fosse compito l'edifizio.

4. — Avuta la onorifica nomina e il poderoso incarico, maestro Tomaso compose il suo disegno, e, come usavasi a que'tempi, ne intagliò il modello in legno. Quel modello che comprendeva la cappella maggiore, ossia il coro, le

due cappelle laterali, e la cupola, venne esopsto nella sua bottega; e il ceto intelligente e il vulgo ignaro potè a tutto agio guardare e riguardare in piccolo ciò che doveva allargarsi, sollevarsi, formarsi in grande; non mancò di cantar lodi e di fare appunti; ciascuno potè e volle dir la sua.

Ma tre cose mancavano per l'esecuzione dell'opera: l'approvazione del modello; la facoltà dalle autorità civile ed ecclesiastica per occupare e atterrare alcuni locali attigui alla chiesa, e il danaro.

Il duca Gian Galeazzo Maria Sforza, con decreto da Pavia del 5 luglio 1492 concesse ai fabbriceri di alienare i beni di pertinenza della fabbrica nel ducato di Milano e nel Vescovado di Como e anche all'Estero, per servirsene nelle riparazioni e nell'ingrandimento del Duomo.

Esaurita questa pratica preliminare, Tomasino ritornò sui disegni della fabbrica, pensando che il giorno del lavoro si avvicinasse; ma per una cagione o per un'altra, esso sempre più si allontanava.

Non avendo altra occupazione, pose mano allora all'allestimento e decorazione delle due porte laterali del duomo, e dei finestroni che sopra di esse si distendono ai due fianchi, e che, specialmente quelli dal lato orientale, sono una vera maraviglia. La data dell'opera ossia di parte di essa leggesi incisa a destra della Portella al di fuori presso il porticato dell'archivio, già sala della Ragione. « Questa Porta fu incominciata il 6 del mese di giugno del 1491 (23). » Il nome dell'autore è indicato con quello di Thomas, che è scolpito sotto le iniziali D. V. M. *(Dive Virgini Mariæ)* vicino all'altra portella, a destra entrando, dietro l'uscio nel quarto circa della lesena; e coll'altro di *Jacobus,* che si vede di fronte nella parte opposta. Questo *Thomas* non può essere altri che il maestro Tomaso Rodari da Marogia; quello di *Jacobus* è un Jacopo da Maroggia, che lavorava con Tomaso, e forse era suo fratello o parente. Infatti nei brani dei re-

gistri sopravanzati, sotto l'anno 1500 abbiamo i seguenti nomi di maestri che lavoravano i marmi per la fabbrica: Tomaso da Maroggia, Jacopo e Donato da Maroggia, Tomaso da Righezio, Martino d'Annone, Abbondio da S. Abbondio con il figlio Francesco, Bartolomeo da Sala, Gio. Antonio da Zezio, Gio. Pietro d'Annone, Petrino da Breccia, Nicolò e Francesco da Margrate, Gerolamo da Rezzano, e Francesco de'Vendretti. Come ognun vede il capo di quella maestranza ed unione nel *Laborerium* di Como è maestro Tomaso da Maroggia. Il tedesco Lübke fa una brillante descrizione di questa porta, che sarebbe troppo lungo riferire, e conchiude: « La parte esteriore appartiene, per la sua magnificenza a perdita d'occhio, per la delicatezza insuperabile dell'esecuzione, per la sovrana leggiadria delle decorazioni, alle più perfette creazioni dell'epoca, e soltanto ritrova il suo simile alla Certosa di Pavia. »

Difatti la forma grandiosa e vezzosissima dei finestroni dal lato orientale in vicinanza alla facciata; le graziose volute delle colonne; i fiorami sparsi così nelle finestre, come all'esterno e all'interno della porta, richiamano alla mente e agli occhi i maravigliosi sottilissimi lavori, qua e colà a guisa di trine e di ricami intagliati dagli scalpelli dell' Amedeo, del Busti, di Cristoforo Solari, del Briosco. Non si potrebbe accertare quali di questi lavori siano stati fatti prima, e quali dopo, a Como o a Pavia: ma basta per noi poter dire, che quei miracoli sono tutti e in tutto opera dei maestri di Como.

Testimonio delle bellezze fantastiche di quelle produzioni sublimemente artistiche è il concorso da secoli intorno a esse di gente della città e del contado, che osservano con amore e con stupore, e tutti poi vanno ricercando il famoso tradizionale ranocchio, che, saltato fuori dello stagno, s' arrampica sur un tronco per acchiappare una farfalla. « Per me, scrive il Ciceri (24), sono abbastanza contento di avere quasi potuto segnare

a dito l'illustre scalpello (Tomaso da Marogia), che eseguì il tanto decantato ranocchio, che si arrampica su per lo sfogliame, e che pare or ora uscito dal suo padule in atto di sorprendere una farfalla, e tant'altri bellissimi capricci, che ornano a profusione le due Portelle. »

Queste sculture dovettero essere state fatte nel corso di circa vent'anni, ossia dal 1491 al 1515 secondo le date qua e colà sparse, che ancor s'incontrano nel duomo. Parecchi artefici s'avvicendarono in quel tempo, ma Tomasino Rodari rimase fisso. Infatti in altro elenco dei maestri che lavoravano i marmi nel 1513, abbiamo i seguenti nomi: Tomaso da Marogia, Gaspare d'Annone, Matteo di lui figlio, Francesco di S. Abbondio ed Antonio di lui figlio, Jacopo di Monte Olimpino, Jacopo di Valsolda, Giov. Pietro di Marogia, Bernardo di Grandate, Bernardino q. Musgrolo, Giov. Donato di Cernobio, Giov. Giacomo de Albrici, Battistino di Sala, Francesco detto Romanino: tutti, come si vede del territorio comacìno (25).

Oltre quelli indicati di sopra, tre altri lavori di merito compiva il Rodari dopo la sua nomina a scultore architetto. Il primo è l'altare di S. Lucia, una specie di gran quadro o di reticolato diviso in due compartimenti o sezioni, tutto in marmo bianco, che contiene una serie di storie della divina Passione con pilastri, colonnine, e fregi che servono di cornice. L'altare fu ordinato da uno zio e nipote Paravicino (26), ed eseguito da Tomaso Rodari, come lo insegna l'iscrizione: « Il venerabile Don Bartolomeo Paravicino, ecc., e il suo nipote Gian Giacomo, fecero fare la presente opera da Tomaso de Rodari di Marogia nel 1492 (27). » Quell'altare, che trova pochi uguali in quell'età per le proporzioni abbastanza vaste, ha difetti ma anche molti pregi. Le teste, è vero, sono larghe e piatte, le membra dure e angolose, e ricordano le arcaiche forme della scuola Campionese, ma anche la scuola allora in voga di maestro Andrea Mantegna.

Vengono in seguito, quasi contemporanee, due altre

fatture in marmo: un gruppo di figure rappresentanti la Deposizione dalla croce all'altare dei Bossi, verso la fine della navata laterale a settentrione; e i due podj, sui quali posano i simulacri dei due Plinj, posti l'uno al di qua, l'altro di là della porta maggiore sul frontispizio del duomo.

Il *pegma,* ossia esposizione o riunione di marmorei simulacri rappresentanti un memorabil fatto, venne ordinato dall'arciprete Bossi, a decorazione dell'altare, a Tomaso da Marogia. Dice la lapide: « Il venerabil uomo Battista Bossi arciprete di questo tempio.... dedicò questo cospicuo *pegma,* per suo libero dono nell'anno 1498. Tomaso de' Rodari scolpiva (28): Anche in questa composizione si possono notare pregi e diffetti, dovuti gli uni all'ingegno del Rodari, gli altri alla scuola e al gusto del tempo. Il Rahn (29) vuole in essa riscontrare l'influsso o la ispirazione del gran maestro allora più in voce: « Quella del Giovanni piangente è a dirittura, egli scrive, una vera figura del Mantegna. »

Finalmente il nome di Tomaso vedesi accoppiato con quello di Jacopo, *Thomas et Jacobus,* al di sopra, a sinistra di chi osserva, della statua del maggior Plinio sulla facciata del duomo. Era naturale che i cittadini di Como ci tenessero a far sapere, che quei due uomini sommi i quali avevano illustrato la loro patria colla scienza e colle virtù militari e civili, eran ivi nati, ed era giusto che ad essi decretassero un pubblico ricordo.

Quelle figure non possono essere per lo stile vieto e le forme rigide e dure nè di Tomaso, nè di Jacopo da Marogia: sono forse di maestro Pietro da Bregia; a quei due invece appartener devono i due podj e le decorazioni dei simulacri, secondo lo attesta l'intaglio, in un lato, e non sulle figure, dei loro nomi. Non si sa perchè di tanto ritardasse il civico magistrato ad appagare il voto della cittadinanza: finalmente nel 1498 deliberò i due monumenti, a Cajo Plinio Secondo, il gran naturalista; e al figlio della

di lui sorella, Cajo Plinio Cecilio Secondo, il letterato ed oratore. Affidò la cura dell'addobbo delle statue a Tomaso da Marogia, il quale si valse dell'ajuto di Jacopo suo conterraneo; fu posto sotto a ciascun monumento un lungo elogio, che si chiude con un distico latino.

Intanto maestro Tomasino continuava a tenere nella sua bottega corretto e ricorretto il modello del resto della fabbrica, che doveva essere compita, sperando sarebbe sorto qualche propizio vento. Si levò questo, ma dopo parecchi anni. Il 15 marzo 1510 monsignor Scaramuzza Trivulzio, vescovo di Como e parente del maresciallo di Francia, impetrò e ottenne licenza di fondare la Cappella maggiore ossia il coro con le tribune e gli accessorî. E il 4 del seguente aprile « il prelodato signor Vescovo (30), come sta scritto nel libro delle ordinazioni, e con esso lui l'illustre signor Gruerio, governatore di Como, ecc., ecc., e il maestro Gio. Antonio Amadeo ingegnere, congregati sul luogo ove si dovea fondamentare la Cappella grande, ed il tutto veduto, considerato, e bene ventilato, venne deliberato che la detta Cappella si faccia in tutta l'ampiezza che possa farsi, e sia fatta secondo l'ultimo modello, che è riposto nella bottega ove lavora il maestro Tommaso da Marogia. »

Questo modello, come s'è avvertito, comprendeva tre cappelle, la cupola e tre porte: sulle prime si trattò soltanto di eseguire la parte principale, cioè la cappella maggiore. Se non che proprio allora scoppiò la guerra tra i Francesi, e gli Svizzeri capitanati dal cardinale di Sion; avvennero tumulti, ladronecci, combattimenti, che impedirono le opere tranquille. Ritornato nel 1512 ne' suoi Stati Massimiliano Sforza, fece rivivere le speranze della pace; confortati dai cittadini i Fabbricieri, nell'aprile 1512 (31), presero in affitto per nove anni una cava di marmi nel comune di Dongo sul lago per le costruzioni nuove; e allora si incominciò lo scavo delle fondamenta della parte posteriore ossia della cappella maggiore, come viene indi-

cato dalle ultime parole della lapide murata dietro il coro. Pregato il duca Sforza Massimiliano, con Decreto del 16 marzo 1514 dal Castello di Pavia, concesse la demolizione di una porzione dell' Atrio o Porticato del palazzo del Broletto ossia della Podesteria, che si appoggiava a un lato del tempio, e impediva l' ampliamento e complemento del duomo giusta i disegni degli architetti.

Sopravvennero altri torbidi nel 1515: Como e il suo territorio, specialmente quello al di qua e al di là del Ceneri, erano percorsi e messi a ruba dagli Svizzeri, che vivevano di taglie e di ladronerie. Nel 1516 il re di Francia cedette ai signori Svizzeri le terre, che ora formano il Canton Ticino; e nel 1517 l'amministrazione del duomo dovette concorrere con forte somma per liberare i cittadini comaschi sequestrati in Lugano per la mutazione di Stato (32).

Quando piacque a Dio, vi fu un po' di tregua: le mura della maggior Cappella erano uscite di sotto terra, e cominciavano ad elevarsi. Ma finito il guajo dei soldati, ne venne fuori un' altro, quello dei critici. Parve a taluni che il disegno di maestro Tommasino avesse dei difetti; laonde i fabbricieri si riunirono « per trattare, come dice il Verbale steso in latino da Benedetto Giovio, con la maggior possibile ponderazione sulla ideata fabbrica, acciochè la medesima riesca di maggior soddisfazione ai Cittadini. » Il 3 gennajo 1519 fu deliberato (33): « Essendo che nei passati giorni li magnifici signori Deputati alla Fabbrica della Chiesa maggiore di Como fossero desiderosi, che l' opera incominciata avesse un lodevole progresso, consultarono a tal fine diversi periti dell'arte, e massime il maestro Cristoforo da Sollario denominato il Gobbo, scultore egregio, il quale veduto il modello del maestro Tomaso Rodario da Marogia, architetto della stessa Chiesa, pensò di emendarlo in qualche parte, e formò un nuovo modello, e fattone il confronto furono reciprocamente dette più cose; e non essendo stata fatta alcuna decisione piacque alli

stessi signori deputati per dovere del loro Officio, di convocare lo stesso maestro Cristoforo unitamente ad alcuni architetti, ed in simili cose esperti per finalmente deliberare se attenere si dovesse ai loro modelli, acciocchè l'Opera riuscisse solida, e commendabile quanto fosse possibile. Perciò li stessi signori deputati, il detto maestro Cristoforo, il maestro Giovanni Molteno, maestro Bernardino da Legnano, e maestro Ambrogio di Ghisolfi tutti nell'architettura peritissimi si raccolsero.

» Questi ieri, e ieri l'altro ebbero lunga disputa col detto maestro Tommaso da Marogia sul modo di erigere tale fabbrica; oggi finalmente assieme congregati col detto maestro Tommaso hanno deliberato, stabilito, e conchiuso tutti di comune consentimento che si dovesse seguire il modello del maestro Cristoforo, siccome pure il di lui consiglio nella occorrenza di qualche cambiamento, e la stessa deliberazione, e conchiusione fu dai medesimi signori deputati accettata. »

Qui non ebbe fine la disputa, la quale si protrasse per altri quattro mesi. Ma come avviene tra persone ammodo e superiori alle piccole gare e ai bassi intrighi, tutto fu composto con dignità e reciproca soddisfazione nei termini che si hanno dal Verbale che segue (34):

« Anno suddetto 1519 in lunedì 2 del mese di maggio, congregati, ecc., nel luogo della fabbrica li sopradetti maestro Tommaso da Marogia e maestro Cristoforo da Sollario ciascun di essi ha presentato il disegno dipinto sulla carta per la riforma dell'edificio; finalmente dopo essere stati esaminati li due disegni, dopo molti discorsi d'ambe le parti, e longa disputa fra essi fatta, col consenso del detto maestro Tomaso, quale approvò la forma, disegno del medesimo maestro Cristoforo, fu conchiuso di seguire, ossia attenersi al detto disegno del maestro Cristoforo, e che si debba fabbricare un nuovo modello col piantato, così pure la forma ossia misura, e dimenzione con assi o cartone per intagliare li sassi, cosicchè s'ab-

biano a combaciare tant'ora, che in avvenire simili figure, ossia modello da fabbricarsi dallo stesso Cristoforo sino al termine di tutta l'opera. »

Maestro Cristoforo lasciò Como, e non si ha memoria che mai vi ritornasse per invigilare o consigliare: l'esecutore era fin troppo capace da poter lavorare da sè egregiamente, sebbene in uno stile che non era perfettamente il suo. Il Ciceri, che vide ed esaminò i due modelli (35), dice, che il modello del Solari rappresenta il coro reso più svelto, elevato, ed allargato di due finestre di più di quello fatto da maestro Tomaso da Marogia ma nel rimanente è tutto sullo stesso ordine del primo. E la lapide posta all'esterno del poscoro ricorda a buon diritto maestro Tomasino come architettore dell'opera.

La fabbrica proseguì sotto la direzione unica del Rodari, il quale potè avvantaggiarsi dell'acquisto fatto l'11 maggio 1521 dai signori fabbriceri (36) di una cava di marmo bianco e fino in Musso, da servire per i lavori nuovi, che durarono più di un secolo.

5. — Maestro Tomaso non potè vedere la fine dell'opera sua essendochè nel 1526 deve aver cessato di vivere non più trovandosi menzione di lui dopo quell'anno nei registri del Duomo; e apparendo invece che in quello stesso anno fu nominato Architetto della fabbrica e scultore maestro Franchino della Torre da Cernobbio. Quest'altro comacìno tirò innanzi i lavori sui disegni di Tommaso Rodari e di Cristoforo Solari; li condusse poi a compimento, eccetto la cupola, Leonardo da Carona, che nel 1564 ottenne l'ufficio di Architetto e statuario. Anche gli artisti, che seguitarono a lavorare i marmi per statue, decorazioni, incrostature, sempre uscirono dalle tribù dei comacìni. Un elenco, sopravanzato nei Registri del 1533, reca i seguenti nomi: Francesco, Gio. Pietro e Battista di Annone; Andrea di Erba; Gio. Angelo di Lezzeno; Cristoforo e Gerolamo di Marogia; Bernardino ed Evangelista di Grandate; Bernardino di Breggia.

Della cupola non è a parlare, conciosiachè il modello primitivo fu messo da un canto, non parendo più confacente alle esigenze dello stile prevalso e ai nuovi gusti orribilmente depravati. Si sentirono parecchi architetti, si ordinarono varî disegni: finalmente nel 1730 fu trascelto e accettato quello del siciliano Filippo Juvara, architetto del re di Sardegna, che fu eseguito ed è quello che si vede e che stuona con tutto il resto della cattedrale.

Prima di chiudere, dovrei di maestro Tomasino ricordare altri lavori fini, sottili, vezzosi, che sono nella stessa cattedrale, come p. e. i pilastri e le lesene che sostengono una delle cantorie, ove il marmo, sebbene di composizione poco arrendevole, è trattato con una perizia e delicatezza da fargli quasi attribuire la duttilità e la morbidezza della cera. Ma intorno a ciò basta; e basti a confermare il talento architettonico di Tomaso Rodari, il giudizio di Jacopo Burkhardt, il quale dice della cattedrale comense (37), « che il coro e le due ali traverse di quel duomo, colle loro poligone chiusure, devono essere riguardate come una delle più belle creazioni in Italia, con forme le più nobili e le più pure; e del Rahn, il quale soggiunge, che mentre la facciata eccede in plastici ornamenti; la parte posteriore, opera del Rodari, si impronta a una grandiosità semplice che è una delle proprietà caratteristiche dell'*alto Rinascimento.* » Con queste parole sulle labbra salutiamo la cattedrale di Como, e ripetiamo un plauso a' suoi artefici!

6. — Mutiamo l'aere limpido e leggero del lago di Como con quello umido e greve della Certosa di Pavia.

Quando Gian Galeazzo Visconti con suo decreto del marzo 1402 licenziava i maestri e gli operaj, compreso Bernardo da Venezia, colà raccolti pei lavori, sappiamo dagli inventarî dei materiali e dagli atti delle consegne, che maestro Antonio di Marco, figlio probabilmente di Marco da Campione, ingegnere al duomo di Crema, venne a surrogare Bernardo da Venezia; che la chiesa erasi le-

vata in alto, e il monastero già possedeva 24 celle, entro le quali abitavano 24 monaci con il loro Priore, un padre Bartolomeo da Ravenna. Alle consegne assisteva un Giovanni Solari da Campione, che stette alla Certosa dal 1402 al 1409, mentre maestro Antonio, verificata la consegna, e dati alcuni ordini, ripartiva ben presto per Crema. A fianco del Solari era anche un maestro Cristoforo da Campione, come rilevasi dai registri, i quali così ci indicano radicata la propagine dei Campionesi alla Certosa. Nel 1409 mancò di vita il Giovanni Solari, e per 17 anni, cioè fino al 1428, per difetto di qualsiasi memoria e documento, non si sa cosa sia stato fatto: ma un brano di quaderno di spese, che comincia col detto anno, fortunatamente rimasto illeso, ci pone innanzi un altro maestro Giovanni Solari da Campione.

7. — Questi, forse della agnazione del suo omonimo precitato, continua per parecchi anni ad essere iscritto, ora *maestro Giovanni da Campione,* ora *maestro Giovanni di Sollerio,* ora *maestro Giovanni di Solario,* o semplicemente, *maestro Giovanni, ingegnere.* È la stessa identica persona in vario modo designata; ed è quel Giovanni Solari, che abbiamo incontrato al Castello di Porta Giovia e all'Ospedal Maggiore di Milano, padre di Guiniforte e di Francesco Solari. Ecco alcuni esempî di questa variazione di nome:

nel 1428 si legge (38): « A maestro Giovanni da Campione, ingegnere della fabbrica del Monastero, per il suo salario che ha della fabbrica del Monastero L. 16 »:

un po' più avanti nello stesso anno (39): « A maestro Giovanni di Solerio, ingegnere pei lavori della fabbrica del monastero, nel giorno 14 maggio, L. 16 per il suo salario »:

un po' più avanti ancora si parla di un pagamento fatto ad Antonio da Porchera, fornaciajo « per mano di maestro Giovanni di Sollerio, ingegnere (40) »:

e in data del primo decembre è segnato il pagamento

di « L. 16 a maestro Giovanni di Solario ingegnere per il suo salario (41). »

Nel 1429 sta nei registri (42): « a Giovanni di Sollerio ingegnere del monastero per spese a utilità della fabbrica nell'andare a Milano, a Pavia e altri luoghi L. 4. s. v. »:

una seconda volta nell'istesso anno (43): « a maestro Giovanni di Sollerio ingegnere dei lavori della stessa fabbrica per pagare sei maestri i quali vennero da Milano al monastero nell'occasione di mettere all'incanto un'opera di marmo per la fabbrica. »

Nel 1430 trovasi annotato: *Giovanni di Solario ingegnere;* e nel 1431 semplicemente: *Giovanni ingegnere nella chiesa del monastero* (44).

Ineccepibile quindi è il fatto della dimora e dell'occupazione di Giovanni Solari da Campione nella qualità di ingegnere alla Certosa di Pavia, almeno per quattro anni, sia nei lavori del monastero, sia in quelli della chiesa.

8. — Vicino o a poca distanza da maestro Giovanni vengono segnati altri pagamenti:

nel 1428 a maestro Rodari da Castello per *lavori in pietre vive;* — nel 1429 a Giovanni da Garbagnate per *lavori in scultura;* — nel 1433 a maestro Antonio da Olgiate per lavori ai nuovi edificî, *rattione edifitiorum novorum,* e a maestro Giovanni di Val di Lugano per essersi occupato lungamente pel Monastero; nel 1434 a maestro Giovanni da Como scultore in pietre vive.

Queste sono le note che si poterono cavare dall'estratto d'un registro d'entrate e spese della Certosa dal 1428 al 1434; esse diranno forse poco per taluni, ma per noi dicono quanto basta per dar onore ai nostri maestri di Como.

9. — Così con quelli ora citati veniamo a stabilire una serie di uomini dello stesso territorio che dal 1396 al 1430 sono attaccati alla fabbrica della Certosa dal suo primo concepimento sino alla formazione organica delle sue membrature e della sua primigenia fisionomia. Anche alla Certosa si aderge una specie di *Laborerium,* e dentro

di esso si producono parecchi Campionesi, e con molta autorità e decoro Jacopo Fusina e i due Solari.

Durante la reggenza di questi uomini sorse, non v'ha dubbio, il grande chiostro, che fu prodotto dei primi anni di lavoro, e il corpo principale del tempio, pensiero e fattura dell'età dei Visconti. Coteste costruzioni, nessuno può negarlo, anche riguardate nella loro originaria semplicità e nudità, ossia spoglie delle vesti e decorazioni, che poterono essere state sovraposte, aggiunte, trapuntate nel prosieguo dei tempi, presentano tali caratteri di armonica unità e di varietà vezzosissima da indicare e dimostrare veri e grandi artisti i primi architettori e operatori della Certosa.

L'amplissimo rettangolo, che è il chiostro principale del quale due lati opposti hanno la lunghezza di 125 metri e gli altri due di 102, che è corso tutto in giro da vasto e spazioso porticato, diviso in 123 grandi arcate, sostenuto da altrettante piccole colonne, che si alternano in marmo bianco della Gandoglia e in mandolato di Verona, e racchiude in tre dei quattro lati 24 celle in ciascun lato, ossia 72 celle disposte con gradevole simmetria per l'abitazione dei monaci, non ha tale giustezza di proporzioni, risalto di prospettive, e vaga semplicità di forme da render chiunque lo riguardi soddisfatto e consolato? Esso non la cede per merito d'arte e per effetto, dirò, di scena, ai due cotanto celebri chiostri di Monreale sopra Palermo, e di S. Paolo fuori le mura di Roma.

Non si può infine, dopo queste considerazioni, non ammettere francamente, che fornito di raro talento e nudrito di ottimi studî dovette essere il Giovanni Solari da Campione, il quale per lo meno per quattro anni, dal 1428 al 1431, diresse, architetto e ingegnere, i lavori del Monastero e della Chiesa. Questa fu la palestra nella quale addestrossi a salire, per fatte egregie prove, primo architetto del duomo di Milano.

Con il cessare del piccolo registro dal 1428 al 1438,

cessano per molti anni le notizie dell'aumento della fabbrica della Certosa. Tuttavia lo studioso Gerolamo Calvi inserisce la seguente nota nella biografia di Gio. Antonio Amedeo, che dice ricavata da un manoscritto esistente nel museo del conte Vimercati Sozzi in Bergamo (45): « Già i fratelli Zavattari nel 1453 vi avevano dipinta una cappella, ed alcune cose Pietro da Ripa; e nell'anno 1465 il valente Vincenzo Foppa diverse figure. Di sculture vi operavano nel 1452 un Guglielmo da Como, e lo stesso architetto Gio. Solari; poi un Angelino da Lecco scolpiva nel 1464 una Nascita, e vi operavano circa quel tempo un Antonio pure da Lecco ed un Giovanni da Cairate. » Da coteste notizie, le quali hanno un valore affatto relativo, sarebbe da dedurre, che maestro Giovanni dei Solari continuò ad essere l'architetto della Certosa, come mezzo secolo prima Jacopo da Campione, mentre era ingegnere architetto del duomo di Milano; e che uomo di gran credito mostravasi il Giovanni da Cairate, il quale abbiamo trovato a scolpire all'Ospedal Maggiore, e ritroveremo al duomo di Milano. Lo stesso Calvi scrive in altro punto, che l'Amedeo all'età di soli 19 anni, nel 1466, attendeva a parecchi lavori di scultura in quel Monastero, e nel 1469, come da atto pubblico (46), otteneva in prestito dal Monastero una certa quantità di marmo, da restituirsi o da scontarsi in lavoro equipollente. Pare che il pagamento sia stato fatto con un bel lavoro di traforo, che è la porta di passaggio dal claustrino alla Chiesa, chiamata dal nome del suo autore, porta dell'Amadeo. « Questa porta, nota il Calvi (47), è di stile bramantesco, semplice e ricca ad un tempo: semplice, perchè formata da una specie di cornice che la circonda da tre parti; ricca perchè entro bellissime sagome, al di sopra, in un semicircolo, racchiude una B. Vergine col divin putto più che di mezzo rilievo; e nei pilastri laterali è adorna di fogliame, di frutti e di leggiadre figurette d'angioli in atto di corteggio, che soli per la loro bellezza basterebbero a mostrare l'Amedeo già

allora uno scultore eccellente. » Parrebbe anche che, fino dal 1472, intagliassero in figura e in ornato nella Certosa i fratelli Cristoforo e Antonio Mantegazza, stando al dettato del Gerolamo Calvi (48), il quale asserisce, che quei due insigni scultori crebbero nel laborerio del duomo di Milano, alla scuola di Jacopino da Tradate, o meglio de' suoi scolari, essendo Jacopino morto nel 1425, o forse alla scuola di Ambrogio e Martino Mantegazza, che potrebbe darsi fossero della loro patria ed agnazione.

10. — Continuavano i lavori di abbellimento e finimento nell'interno del nuovo tempio, ma intanto le menti del Priore, dei curatori della fabbrica, fors'anche del Principe, che era il massimo patrono del Monastero, s'aggiravano meditando e quasi ricercando un qualche cosa, che mancava all'edifizio, e che era necessario per il compimento e suo assetto esteriore. Volevasi una facciata, che corrispondesse al sontuoso edifizio, e stesse alla pari con qualunque delle più splendide e celebrate.

Qui dobbiamo ricercare l'autore o gli autori del bellissimo frontispizio, che è il portato di intelligenze elette e di mani maestrevolmente esercitate. Ma facciamo precorrere qualche considerazione e giudizio sul merito dell'opera. Il chiarissimo prof. Magenta così descrive e giudica questa stupenda parte dell'edificio:

« Entrati nell'ampio cortile ci si affaccia in tutto il suo sublime aspetto la facciata del gran tempio. Qui lo stile bramantesco che vi campeggia l'adornò di tali capolavori dello scarpello che saranno sempre una feconda scuola per gli artefici. Ripartita da sei pile in cinque campi che alla loro volta si suddividono in cinque piani, essa conta 66 statue e 60 medaglioni marmorei, rappresentanti l'effige di re, d'imperatori romani, di Virgilio, di Cicerone, e di altri uomini insigni, senza dire di quel tesoro di bassorilievi ond'è rivestita dal basamento al suo piano principale, che è la parte principale di quella facciata di bianco marmo carrarese. Niuna penna, per quanto felice, varrebbe a

rilevare la bellezza di quei riparti così ingegnosamente connessi da farne un tutto incantevole, e da sfidare i più pregiati monumenti dell'antichità. Ma ciò che più colpisce l'immaginazione sono le quattro grandi finestre rettangolari, che bipartendosi s'appoggiano a tre celebratissimi candelabri, finestre sulle quali la scultura operò prodigi, senza che la dovizia dei fregi ne menomi l'eleganza, e senza che il moresco de' rabeschi alteri l'armonia di questa facciata, il cui effetto è immenso, sebbene non abbia nulla a che fare con lo stile gotico delle arcate interne e delle aguglie. Chi ne porse il disegno mostrò una mirabile possanza di fantasia creatrice, moderata dalla ragione, disposando felicemente il sentimento architettonico del medio evo con l'antico italico greco.... Gli artefici poterono lasciar monumenti superbi della propria mano, perchè non si saprebbe dire se fossero più eccellenti scultori o architetti. »

Il marchese Malaspina esprime opinioni più temperate nella sua Guida artistica della Certosa, e così si esprime: « I finestroni della facciata sono ornati di fine sculture, e sopratutto bellissime sono le tre colonnette, che in ciascuno di essi sostentano gli archi a terzo acuto. Tali colonnette, benchè di forma non propria alla loro funzione, ma piuttosto ad uso di candelabri, pure come oggetto isolato sono pregevoli al sommo, tanto per l'insieme del disegno, che per la bellezza delle parti, così che dagli intelligenti se ne attribuisce l'opera ad Agostino Busti detto il Bambaja, che sopra tutti i citati scultori si distinse per la finezza del tocco, ed a questo stesso artista pare che possano pure appartenere le altre fine e belle sculture, che trovansi framezzo la porta, o per dir meglio, l'atrio, e questi finestroni. »

Il Malaspina conchiude colle seguenti parole « Quantunque questa facciata non sia del miglior stile architettonico, e che alla buone sculture trovinsi miste delle mediocri, pure la ricchezza del lavoro, e la bellezza esimia di

più parti maestrevolmente scolpite fanno sì, che a ragione dev'essere ammirata dal colto osservatore. »

Anche il signor Müntz nel suo scritto sul *Rinascimento* in Italia e in Francia espone il suo sentimento sulla composizione della Facciata della Certosa di Pavia: « La decorazione della Facciata, nota egli (49), incominciata nel 1473, concentrò, per il lasso di parecchi lustri, gli sforzi di una plejade di valenti scultori. Questa è forse la facciata più ricca che sia al mondo. Dallo zoccolo della base sino alla cima vi è dapertutto uno sfoggio di medaglioni, bassirilievi, statue, scudi, ghirlande, ornature d'ogni specie; ciascuno dei quattro finestroni al piano inferiore può dirsi che rappresenti un'intera vita di lavoro. Eleganti incrostature di marmi a colori danno maggiore spicco e splendore a questa moltitudine di sculture. L'occhio abbarbagliato non sa ove posare. »

11. — Detto dell'opera, diciamo qual cosa, se ci riesce, dell'autore. Di questo nè sui registri della fabbrica nè nelle cronàche o storie contemporanee non suona il nome; laonde rimase libera la scelta secondo le opinioni e le predilezioni personali. Il Calvi inclina per Bernardo da Venezia, che avrebbe dovuto aver preparato il disegno sino dal principio del 1400, ed esser morto avanti di vederne la primissima applicazione. Il Malaspina e il Lanzi propendono per Antonio Fossano, detto il Borgognone, pittore esimio, ma che andò alla Certosa, dietro invito del Priore, nel 1490 (50), parecchi anni, cioè, dopo l'inizio del lavoro, come vedremo; l'Albuzzi indica, senza l'accenno di una ragione, il Dulcebuono; altri pronunciano altri nomi, e vi è perfino chi alla Certosa, come a Como, vuole architettore Bramante da Urbino.

Fissiamo le date, e stabiliamo alcuni fatti, che possono essere il filo che ci traggono fuori da un'intricato labirinto.

Un istromento del 14 gennajo 1473 rogato notajo Gabbi di Pavia porta un accordo fra il Priore della Certosa e

l'amministrazione del Duomo di Milano secondo il quale questa dovrebbe fornire all'altra per dieci anni e in ciascun anno 200 centinaja di marmo bianco della Gandoglia da servire per la facciata della Chiesa. Dunque vi ha una prima prova che al principio del 1473 la costruzione del frontispizio era avviata e che il disegno era stato fatto: viene una seconda prova. Con altro istromento del 7 ottobre dello stesso 1473 e dello stesso notajo Gabbi si conviene di affidare ai fratelli Cristoforo e Antonio Mantegazza (51) « da fare, fabbricare e lavorare tutta la facciata della detta chiesa e la porta colle finestre e altri lavori necessarî per la stessa facciata.... *secondo il modello e il disegno da darsi ai medesimi fratelli dal detto Monastero.*
« È chiaro che il modello e il disegno della Facciata erano pronti, ma non appartenevano ai Mantegazza, ai quali si imponeva un modulo o tipo da consegnarsi dal Priore, e da eseguirsi con artefici a questo benevisi e con il prezzo ch' avrebbero determinato uomini esperti scelti dalle due parti. Si va innanzi. L'Amedeo, che erasi già intrattenuto alla Certosa e allora attendeva in Bergamo a scolpire un deposito funerario della famiglia Colleoni, del quale più innanzi discorreremo, avuto notizia del contratto intervenuto fra i Mantegazza e il Priore, si riscosse, si irritò, si volse, chiedendo giustizia, al Colleoni, fors'anche allo stesso duca di Milano. Conseguenza di coteste agitazioni di un artista preclaro fu, che con istromento 20 agosto 1474 del solito Gabbi, si convenne tra il Priore, i Mantegazza, e l'Amedeo, che a costui sarebbe ceduta la metà dei lavori concessi ai Mantegazza, a prezzo di stima, con il ricavo della vendita di un poderetto. Non v'ha punto di dubbio che come i Mantegazza, così neppure è a ritenersi autore del disegno l'Amedeo, il quale, per di più, era assente, e non era stato nemmeno invitato a prender parte ai lavori. Mantegazza e Amedeo stettero parecchi anni intenti sul posto allo scolpire, come ce lo dimostra un ulteriore istromento Gabbi del 12 ottobre 1478, dal quale esce fuori

l'indicazione di un fatto della massima importanza per il nostro argomento. Si narra in questo atto notarile, che tanto i Mantegazza, quanto l'Amedeo avevano presentato parecchie sculture e parecchi marmi lavorati, e ne chiedevano la stima per determinare il valore e ottenere il valsente. Si soggiunge che la perizia fu fatta alla presenza del Priore e dell'ingegnere Guiniforte Solari, dai due maestri in scultura Giovanni giuniore da Campione e da Luchino da Cernuscolo, i quali parrebbe, a senso di qualche frase incidentale, che attendessero a lavori diversi nel Monastero. Ora, da cotesta narrativa non sprizza fuori e salta agli occhi il concetto, che se Guiniforte assiste insieme con il Priore alla consegna, alla collaudazione e alla stima dei pezzi intagliati da artefici valenti, ciò fece pel suo ufficio di ingegnere capo della fabbrica, e di architetto della Facciata? Non c' è da dare perciò nessun peso al Manoscritto di Brera compilato certamente sul principio del 1700, imperocchè parla di cose avvenute nella seconda metà del 1600, il quale dice: « La facciata della chiesa (della Certosa) fu incominciata l'anno 1504 sotto il priorato del D. V. Pietro Piola da maestro Antonio della Porta detto Tramagnino, et maestro Benedetto Briosco per prezzo.... » È ben vero che l'anonimo autore del Manoscritto poco dopo aggiunge, che parecchie opere erano state fatte « avanti questa convenzione per detta facciata » ma la ommissione o ignoranza della data principale del 1473 molto toglie al credito del Manoscritto, e persuade che l'anonimo autore, buon monaco certosino, non era troppo forte nella storia e nella critica.

Fatti passare innanzi questi raggi crepuscolari, tien dietro un documento, non sappiamo se da altri pubblicato, che sparge vive sprazzo di luce, e ci fa riconoscere, almeno per induzione, il vero architetto della Facciata. Ai primi di gennajo 1481 moriva di pleurite in Milano Guiniforte, e il 13 di quel mese ai signori Priori e Monaci della Certosa di Pavia B. Calco, segretario di Stato di

Giovan Galeazzo Sforza, scriveva nei termini seguenti (52) « Dominis Priori et monacis Carthusie Papiensis. L'è morto nuovamento magistro Guiniforte del Solare ch'era ingignero deputato alla fabbrica di questo nostro monistero, dell'ingenio et virtù del quale non bisogna che ne facciamo parola, perchè l'opere dictate per lui nel dicto nostro Monastero sono non meno a voi che a noi note: et a lassato Pietro Antonio suo figliuolo peritissimo de la medesima arte et de divino ingegno, el quale noi et per la perizia sua et per li meriti del padre avemo substituito ad tutte le imprese pubbliche a le quale era deputato el dicto suo patre sperando restarne ben soddisfatti. Così ve confortamo et pregamo se bisognia facciate voi ancora el medesimo et ad mettate el dicto Petro Antonio a quella fabbrica in loco del padre: la qual cosa oltre che abbia a essere utile alla dicta fabrica, a noi ancora sarà tanto grata quanto veruna altra cosa de che ve potessevi al presente compiacere. — Data Mediolani 13 jannuari 1481 — B. Calchus per Forensem. »

Faremo qui alcune succinte osservazioni, che scaturiscono anche dalla semplice lettura di questo importante documento. La prima, che Guiniforte era, fino al momento della sua morte, ingegnere deputato ossia in capo del Monastero, sotto il qual nome, come usò il Guicciardini e usarono altri scrittori, si intese il Chiostro e il Tempio uniti insieme. La seconda, che Guiniforte non era soltanto esecutore delle opere, ma le disegnava, e ne curava l'esecuzione, come viene espresso dalle parole, *le opere dictate,* le quali avevano un valore tecnico loro proprio, e provenivano dal linguaggio architettonico longobardico, erede in questa parte del romano, come abbiamo notato riferendo l'articolo 145 dell'Editto del 22 novembre 643 di re Rotari: « *Si quis magistros comacinos.... conduxerit, ad opera dictanda.* » È la terza e ultima considerazione, che le produzioni artistiche di maestro Guiniforte alla Certosa dovettero essere di sommo pregio e acclama-

tissime, ciò che non da frasi alto sonanti viene indicato, ma da quelle laconiche e significative « *dell' ingegno e virtù del quale non bisogna che ne facciamo parola, perchè l' opere dictate per lui nel nostro Monastero sono non meno a voi che a noi note* (53). »

A maestro Guiniforte pertanto appartiene indiscutibilmente l' onore del disegno di quella maravigliosa Facciata che potrà aver variato, lo si concede, negli accidenti, ossia nelle ornature, secondo il gusto e le tendenze dei molti e bravi artisti che vi lavorarono successivamente di scarpello, ma rimase immutata nella sostanza, cioè nelle linee principali, nelle proporzioni, nei scompartimenti, in quell'insieme che la rende armonica, fantastica e ammirabile.

12. — Chi abbia occupato il posto di maestro Guiniforte dopo la di lui morte, non consta: forse andò alla Certosa a sostituirlo il figlio Pietro Antonio, cotanto raccomandato dal Duca a que'monaci, e che nan era entrato ai servigi del Duomo, e rimase in patria alcuni anni, prima di partire per la Russia. L'Amedeo certamente non subentrò al Solari, essendochè nel 1481-82 stette insediato in Cremona a scolpirvi un'arca per il deposito delle ossa dei santi Mario e Marta nella soppressa chiesa dei padri Olivetani di S. Lorenzo; e il viaggio da Cremona a Pavia non poteva farsi con agevolezza a que' tempi. Non vi è poi traccia in nessun documento o registro degno di fede, che venisse nominato architetto della Certosa l'Amedeo.

Il maestro Cristoforo Mantegazza, il più valente dei due fratelli, cresciuto alla scuola medesima di Guiniforte, avrebbe potuto essere il degno continuatore del collega Campionese; ma disgraziatamente morì un anno appresso, nel 1482, come apparisce da un atto pubblico (54), nel quale si attesta il pagamento di un credito di Cristoforo, per la facciata della Certosa, ai di lui fratelli Antonio e Giorgio, e alla figlia Costanza. Da due documenti, che riferiremo più sotto, si rileva con certezza che Antonio Mantegazza

era architetto della Certosa quando morì sulla fine del 1495, e dev'essere stato parecchi anni in quell'ufficio; ma fra Guiniforte e l'Antonio, cioè fra il 1481 e il 1495, oltre Antonio Mantegazza, deve avere diretto i lavori qualche altro valente artista, e questo valente non può essere stato che Pietro Antonio figlio di Guiniforte Solari.

13. — Intanto fino al 1494 non si hanno speciali memorie di lavori alla Certosa: soltanto dagli annali del duomo di Milano ricaviamo che nel 1492 i deputati del duomo fecero una grossa somministrazione al priore della Certosa di marmi di varia specie «*per la fazata de la giesia d'epsa Cartusia.*»

Non v'ha dubbio che nel 1492 un qualche cosa di importante stavasi facendo o preparavasi da fare perchè si venisse alla stipulazione del largo contratto, del quale ora s'è detto. Comandava Lodovico il Moro, che fu alcuni anni quasi reggente, e nel 1495 divenne Duca di Milano; non era uomo che potesse non spingere i suoi occhi anche alla Certosa. Appunto da una lettera del segretario di Stato, che qui segue, ed è diretta al marchese Malaspina, si vede che oltre il pensiero della faccciata bolliva nella mente del Moro anche quello di un mausoleo a Giovan Galeazzo Visconti nel tempio della Certosa (55).

« Li venerabili priori et monaci de la Certosa nostra di Pavia *per l'istancia che li havemo facto de venire presto alla perfectione de la fazada de la chiesa d'epso monasterio et sepoltura de lo Illustrissimo quondam primo duca Zoanni Galeaz* mandano ad Carrara vostra terra magistro Jacobino de Bonis presente latore deputato alla inquisitione et magisterio de li marmori che seranno expedienti circa ciò et a questa fine ha li designi con si de quanto è bisogno a tale opera et perchè ad fare questo effecto gli sarà bisogno de laboratorî et favore circa quanto li occorrerà per questa impresa et serà de summo piacere che la M. V. gli presti et faci prestare quello ajuti et favore che li serà expediente et maxime in scrivere alli Ufficiali

suoi de Carrera che li facciano servire de laboratorî che ricercarà dicto M. Jacobino, el quale ad tutti pagarà la debita mercede, etc. »

Viglevani, 7 januarî 1494.

B. CALCUS.

Alberico Malaspine Marchioni Fusdenovo. Per *Cambiagum.*

Essendo ancora duca di diritto Gian Galeazzo ma di fatto il Moro, pubblicavasi il seguente editto a pochi mesi di distanza dalla lettera inviata, per uno stesso fine, al marchese Malaspina di Carrara (56); « Il duca di Milano ecc. Abbiamo deliberato al presente di edificare la fronte del tempio della Certosa di Pavia e in pari tempo il Sepolcro del signor Duca Giovan Galeazzo Visconti nostro arcavolo, a far le quali cose con senno e dignità tornerà necessaria una quantità grande di marmo, di granito e altri materiali. Tutto ciò e quant'altro potrà abbisognare alla stessa fabbrica, non solo per i nostri ordini, ma altresì per le immunità concesse al medesimo monastero della Certosa, dovrà essere somministrato immune nel transito da ogni specie di gabella — Dato a Pavia il 16 maggio 1494 — B. Calcus per Guspertum. — »

Si è accennato di sopra a due documenti, i quali fanno testimonianza che Antonio Mantegazza fu successore, se non immediato, certamente a non molta distanza, di Guiniforte: sono ambedue del 1495, posteriori di pochi mesi alla proclamazione di Lodovico il Moro a duca di Milano. Il primo così suona (57): « Ai signori Priore e monaci della Certosa di Pavia. — Abbiamo saputo che il maestro Antonio Mantegazza, che era *architetto* della fabbrica di cotesto vostro tempio, mutò la vita colla morte. Non dubitando che al di lui luogo dovrà succedere un altro, ci sarà cosa molto grata se vorrete che costui sia Cristofaro di Sollario, sopranominato il Gobbo, scultore egregio, che, come ci si afferma, non la cederà a maestro Antonio nel-

l'architettura, essendo egli uomo provato per ingegno e per arte. Vi esortiamo pertanto a voler eleggere il detto Cristoforo in luogo del defunto maestro Antonio, ecc. Vigevano, l'11 ottobre 1495 — B. Calco per Demetrio. »

Un mese dopo il Moro faceva seguire a questa un'altra seconda lettera, indizio sicuro del suo interessamento per la Certosa, e della sua stima per Cristofaro Solari (58), stesa quasi negli identici termini della prima.

14. — Non può nascere il dubbio che il Gobbo sia stato accettato come architetto, e come scultore dai Monaci Certosini, sia per la nota sua capacità, sia per l'invito, che suonava ordine, di Lodovico il Moro. Lo attesta chiaramente anche il Vasari (59), il quale scrisse: « Concorrente di costui (Agostino da Busto) fu un Cristofano Gobbo, che lavorò molto così nella facciata della detta Certosa e in chiesa tanto bene, che si può mettere fra i migliori scultori che fussero in quel tempo in Lombardia. » Il Vasari fu quasi contemporaneo del Solari; venne in Lombardia, visitò Pavia e la sua Certosa pochi anni dopo che il Gobbo vi aveva lavorato. Insieme con il Gobbo il Vasari cita i nomi di Agostino da Busto, di Gian Giacomo e Guglielmo della Porta, e ne fa gli elogi. Ciò che d'altra parte apparisce assai probabile, è che il Cristoforo Gobbo rimanesse poco tempo alla Certosa, cioè per un pajo d'anni e non più: nel 1497 lo si scorge occupato in Milano per la fabbrica del Tempio e la costruzione del sepolcro di Beatrice d'Este alle Grazie; nel 1504 entra, come scultore, ai servigi del duomo di Milano, e nel 1506 vi è nominato ingegnere ed architetto.

Nel 1499 la fabbrica della facciata doveva essere molto innanzi, essendochè una lettera del 1.° maggio di esso anno di B. Calco, quattro mesi prima della forzata partenza o fuga del Moro, dichiara che l'edificio della Certosa *serà presto presso el fine* (60).

15. — Qui una nube ricopre di nuovo la storia della fabbrica della Certosa; e non si hanno altri lumi se non

quelli dell' anonimo Certosino, molto incerti e intermittenti, e le arruffate notizie di qualche guida. Raccogliamo qualche spigolatura per andare innanzi.

Scrive l' anonimo che « l' anno 1491 maestro Giovanni Antonio de Amedei scultore, di compagnia di Benedetto da Briosco, Antonio della Porta detto il Tamagnino di Porlezza, Giovanni Stefano da Sesto, et Antonio Romano scultori parimenti, cominciarono la facciata della chiesa, cioè da terra sino al primo corridore, dove fecero le historie con le figure, e durò l' opera sino tutto il 1498; » ma non si nomina precisamente le figure da essi fatte. Soggiunge che « maestro Benedetto in detto tempo fece una mezza figura in duoi occhi del quondam duca Galeazzo in marmo di Carrara » e così pure l' immagine del duca Giovanni, e quella « del duca Lodovico il Moro l' anno 1497, et sono poste in opera sopra l' uschio della sacrestia a mano sinistra. » Continua con il dire che « l' anno 1496 Giovanni Antonio de Amodei fece un modello di terra acciò meglio si potessero mettere in opera li lavori alla facciata », ed ebbe per questo ducati 200; che « l' anno 1499 l' Amedei rinunciò alla metà della fattura della facciata della chiesa, di che ne haveva presa il carico, e li furono dati ducati 400; » e che si mise quindi a servire per ingegnere della fabbrica con il salario di 4 fiorini al mese.

L' anonimo mette fuori anche i nomi di 31 scultori, che lavorarono alla facciata dal 1500 al 1507, fra' quali sono: Benedetto da Briosco, Francesco Briosco di lui figlio, Giovanni Stefano da Sesto, Paolo da Sesto, Angelino da Somma, Silvestro da Cairate, Bartolomeo della Porta, Antonio Romano, Battista da Sesto.

Finalmente l' anonimo fa sapere che negli anni 1495-96-97 Maestro Pietro da Velate, dell' agro comense « fece le spalliere del coro di prospettiva con le figure diverse a ragione di fiorini 10 1/4 per spalliera; che Giovanni Stefano da Sesto, nel 1505, scolpì S. Ugone e S. Ambrogio in marmo di Carrara collocati sulla facciata; Benedetto

da Briosco, nel 1512, alcuni profeti in mezza figura posti alla facciata sopra le finestre a scudi 20 per figura; e due apostoli per 40 scudi la figura; Antonio detto Tamagnino da Porlezza, dal 1512 al 1519, due mezze figure di profeti posti ugualmente sopra le finestre e parecchie statue a scudi 40 per figura.

La chiesa della Certosa, secondo l'anonimo, fu consacrata il 3 maggio 1497, giorno di S. Croce, dal Cardinale di S. Croce con gran intervento di popolo, d'uomini, donne, fanciulli, cui venne somministrata una refezione, per la quale, come per il pranzo imbandito ai numerosi ospiti fu spesa una ingente somma.

16. — Ma sembra omai un perditempo razzolare tra fogli inconcludenti; val meglio ridare un'occhiata al Monastero; contemplare di nuovo la stupenda facciata, e ricordare con plauso gli autori principali da noi rintracciati: Guiniforte Solari, le opere *dictate* dal quale erano a tutti note; il di lui figliuolo Piero Antonio *de divino* ingegno; Antonio Mantegazza; Cristoforo Solari, Benedetto da Briosco, l'Amadeo.

17. — Parecchie cose rimarrebbero a considerare per chiudere la storia di questo geniale sacro monumento. Diremo più innanzi delle pitture, e dell'arca sepolcrale di Gian Galeazzo Visconti: ora in punta di penna toccheremo di due qualità di lavori, degni di esame; alcuni in plastica, altri in bronzo: appartengono anch'essi ai maestri di Como.

La plastica, specialmente in terra cotta, adoprata nelle decorazioni, pare possa reclamare la priorità della nascita e il primato del merito in Lombardia, in particolar modo in Milano e nel suo dominio antico. Son state altrove ricordate la Chiesa di Chiaravalle, la torre del S. Gottardo, le parti esteriori del S. Satiro e di S. Maria delle Grazie, alcuni lati interni ed esterni dell'Ospedal Maggiore, e molti fregi in materia laterizia in templi e palazzi, dei quali abbastanza s'è parlato. Quando Giovanni Solari da Campione

introdusse, forse per il primo alla Certosa, quest'arte che è tanto leggiadra e attraente, che riunisce la scultura colla pittura, e presta il rilievo delle forme insieme colla vivacità del colorito, egli, tenendo conto delle date, deve averla applicata da prima ne' corridoj e ne' claustrini del Monastero. Il Cicognara (61), parlando di tali lavori, dice che « quanto al gusto d'esecuzione nessun'opera di marmo pareggia il sapore con cui furono trattate quelle di plastica delle quali è ornato uno de' piccoli claustri interni adiacenti a questo tempio, chiamato il chiostro della fontana. » Molto probabilmente il disegno fu dell'Amedeo, e la composizione di artefici della patria dei Briosco, che sempre si occuparono e si distinsero nella figulina e nella plastica.

Con il classico rinascimento uscì anche una nuova specie di lavori in bronzo, quella dei grandi candelabri a servizio precipuamente dei maggiori altari, e delle cappelle contenenti sepolcri di Santi, immagini o simulacri di grande devozione. Il Burkhardt nota, che i candelabri di bronzo del Rinascimento (62) sono una cosa diversa da quelli antichi e medioevali: in quelli v'è maggiore convessità e pesantezza; sembra quasi che domandino l'immobilità sul posto, e chiedano l'immobilità dei cuori. Quelli usciti fuori più tardi da Pompei sono più leggieri e maneggevoli: gli uni sono fatti per gli usi domestici, gli altri per il servizio divino. Parecchi ornamenti in bronzo osserveremo, dei tempi di cui trattiamo, entro il duomo di Milano, al monumento dei Medici e sull'Altar maggiore; altri abbiamo ammirati in S. Celso, nelle creazioni di quel raro ingegno che fu Annibale Fontana di Valsolda. Orbene questo Annibale compì opere in bronzo anche alla Certosa di Pavia, che sono veramente maravigliose. Al di sopra della balaustrata, che separa il Coro dal Presbiterio o Santuario, compose quattro grandi candelabri di bronzo, e due piramidi, a guisa di guglie, del metallo stesso, che sono di gran pregio. Qui il Fontana volle vincere sè stesso.

Innanzi all'altare delle reliquie da una parte, e innanzi a quello di S. Brunone dall'altra, pose quattro candelabri, due a ciascun altare, tutta fattura di sue mani, che per vaghezza e novità di disegno, per finezza e squisitezza di esecuzione attraggono e tengono gli occhi ripieni di stupore. Non vi ha che un altro maestro, comacìno, cui sia dato stare a petto con lui nella difficile arte; lo incontreremo.

A questo capolavoro del Fontana nella Certosa dobbiamo metterne allato un'altro; è il ricchissimo e sfolgorante tabernacolo dell'Altar maggiore, tutto a marmi, a bronzi, a ori, a pietre preziose e gemme: il valore della materia non è vinto che dal valore dell'artista. Esso è opera di Francesco di Benedetto da Briosco, e di Silvestro da Carate, due contigui paeselli della Brianza, bella per cielo, chiara per ingegni sottili e geniali.

Salutiamo la Certosa, che può dirsi una permanente esposizione di dipinti i più graziosi, di sculture le più eleganti, di bronzi e intagli i più preziosi: è una vera scuola di architettura e dei diversi stili che si succedettero, dal gotico-lombardo, che spiegasi severo nelle vôlte arcuate e nei piloni massicci, e dal lombardo-bramantesco, che sorride nei rigiri del chiostro a varî colori e nelle pietre cotte dei fianchi, del retrocoro, della cupola, delle guglie, fino al classico Michelangiolesco e ai principî del barocco. Qui vi sono fasci di luce del genio, pagine immortali della storia dell'arte!

NOTE

(1) *Les Projets primitifs pour la Basilique de Sain-Pierre de Rome*, par lo Baron Henry de Geymüller, Paris, Editeur Baudry, 1875.

(2) *Documenti inediti per la storia delle armi da fuoco.*

(3) « *Dux Mediolani, etc., Papie Anglerieque*, ecc.

(4) « *In nomine Domini MCCXV hoc opus Turris et Palatii*, ecc. » Vedi *Rivista archeologica comense*, fasc. 7 e 8 dicembre 1875, pag. 28.

(5) « 1435 — *Urbi jura feres Blasie generosa propago — Baldassar atque ligur hoc renovavit opus.* » *Ibidem.*

(6) Angelucci: *Storia delle armi da fuoco italiane*, ecc. *Documenti.*

(7) *Selva di notizie autentiche*, ecc., pag. 12 e 70.

(8) *Ibid.* pag. 14.

(9) *Storia della Città e Diocesi di Como*: Vol. II, Lib. IX, pag. 251.

(10) *Il duomo di Como.*

(11) *Lorenzo degli Spazî, architetto;* Parte I, pag. 118.

(12) Calvi. *Vita di Lorenzo degli Spazî.* Vol. I, pag. 118.

(13) *Mag. Luchinus de Mediolano Mag. ad Hedificium Fabricæ, Ecclesie Majoris Cumarum.* — Ciceri, *Selva*, ecc., pag. 14.

(14) *Ibid.*, pag. 14 e 79.

(15) *Istromento 20 luglio 1847 rogato Ser Antonio Rusca.*

(16) Ciceri: *Selva di notizie autentiche*, ecc., pag. 80.

(17) La nota è a pag. 215 nel corpo del registro delle spese dal 1485 al 1489.

(18) *Istromento 26 marzo 1493 di Clemente Corticella notaro di Como:* vedi Ciceri, pag. 80.

(19) *Geschichte der Renaissance in Italien.* Stuttgart, 1878.

(20) *Zeischrift fur bildende Kunst* — 1871, s. 71.

(21) *Beiträge zur Geschichte der ober italienischen Plastik.* Verlag von w. Spemann in Stuttgart, 1880.

(22) Vedi lo spoglio dei registri a pag. 78 e seg. nella *Selva* del N. Carlo Francesco Ciceri.

(23) *Hœc Porta cepta fuit die 6 mensis Junij 1491.*

(24) Pag. 28.

(25) Ciceri: *Selva,* ecc., a pag. 88.

(26) *Istr. 9 nov. 1490 rog. Greppi Bartolomeo, Notaio di Como.*

(27) « *Venerabilis D. Bartholomeus Paravicinus,* ecc., *edere fecerunt presens opus per Tomam de Rodarys de Marotia 1492.* »

(28) *Venerabilis Homo Baptista Bossius edis Arcipresbiter.... dedicavit anno MCCCCLXXXXVIII* « *Thomas Rodari fabrifaciebat* » Ciceri, *Selva,* ecc., pag. 85.

(29) Monografia sopra citata, pag. 7.

(30) *Selva,* ecc , a pag. 16.

(31) *Istromento 28 aprile 1512 rogato Galeazzo Castello notaio in Como:* vedi *Selva,* ecc., a pag. 87.

(32) Idem. *Selva,* ecc., a pag. 89.

(33) Ciceri: *Selva,* ecc., a pag. 18.

(34) *Idem,* a pag. 19.

(35) *Idem,* pag. 15 e 19.

(36) *Rogito 11 Maggio 1521 di Francesco M. Malacrida, Notaro di Como.*

(37) *Geschichte der Renaissance*: 1868, pag. 152.

(38) « *Magistro Johanni de Campiliono Ingenerio fabrice Monasterii super suo salario quod habet a Fabrica Monasterii L. XVI.* »

(39) « *Magistro Johanni de Solerio Inzignerio super laboreriis fabrice Monasterii, die XIV Maij pro suo salario L. XVI.* »

(40) « *Per manus magistri Johannis de Sollerio inzignerio.* »

(41) « *Magistro Johanni de Solario inzignerio pro suo salario, die primo Decembris, L. XVI.* »

(42) « *Johanni de Sollerio inzignerio monasterii pro expensis pro utilitate fabrice eundo Mediolanum, et Papiam, et aliis locis L. IV. s. v.* »

(43) « *Magistro Johanni de Sollerio inzignerio laboreriorum ipsius fabrice pro solvendis magistris sex qui venerunt a Mediolano ad Monasterium occaxione incantandi opus marmoris pro fabrica.* »

(44) « *Johannem inzignerium in Ecclesia Monasterii nostri.* »

(45) *Vita di architetti lombardi,* ecc. Vol. II, pag. 144.

(46) *Istromento 10 Ottobre 1469 rogato Gabbi; notajo di Pavia.*

(47) *Vita dell'Amedeo,* Vol. II, pag. 146.

(48) *Vita di Cristoforo e Antonio Mantegazza,* Vol. II, pag. 32.

(49) Pag. 244.

(50) Calvi, *Vita del Borgognone,* pag. 251.

(51) « *Promiserunt et dederunt ad faciendum fabricandum et laborandum.... totam fazatam dicte Ecclesie ac portam cum fenestris et aliis laboreriis necessariis pro ipsa fazata.... juxta modum et designationem ipsis fratribus dandum et dandem per dictum Monasterium.* »

(52) *Archivio di Stato di Milano, Registro Missive: Missiva staccata dell'Appendice*, N. 201, fol. 57.

(53) Du Cange. — *Glossarium mediæ, et infimæ Latinitatis*, ecc.: « *Dictare operam* » Leges Rotharis (145) apud Muratorium, tom. I, part. II, pag. 25, col. I: « Si quis magistrum Comacinum, ecc. » Quem in locum II. Editur: « Operam dictare significare videtur præesse operariis, eisque normam tradere atque ordinem structionis, ecc. »

(54) *Atto 7 febbrajo 1482 esistente nell' Archivio di S. Fedele in Milano.* — V. Calvi: Vol. II, pag. 41.

(55) *Archivio di Stato di Milano.* — *Registro Missive*, N. 193, fol. 30.

(56) *Archivio di Stato di Milano.* — *Registro Ducale* N. 61, fol. 223: « *Dux Mediolani etc. Constituimus in presentia frontem Templi Carthusie Papiensis et simul Sepulchrum Domini Ducis Joannis Galeatii Vice comitis atavi nostri edificare, ad quas res*, etc.... »

(57) Archivio di Stato di Milano. — *Registro* Missive 201 foglio 75 — « *Dominis Priori et Monachis Carthusie Papie — Accepimus magm. Antonium Mantegaziam, qui istius vestri Templi fabrice architectus erat, vitam cum morte commutasse: in cuius locum cum alium suffectum iri non dubitamus, gratum nobis erit admodum si hunc esse vulueritis Christoforum de Sollario noncupatum Gobbum sculptorem egregium, quem in architectura magistro Antonio minime cessurum nobis affirmatum est, ecc. Viglevani die 11 octoberis 1495 — B. Calchus per Demetrium.* »

(58) *Ibidem.*

(59) *Vita di Benvenuto Gàrofalo e di Gerolamo da Carpi.*

(60) *Archivio di Stato di Milano: Reg. Miss. N. 210, fol. 158.*

(61) *Storia della Scultura*, ecc. Vol. II, Lib. IV, Capit. 7.

(62) *Ibib.* pag. 298.

CAPITOLO XVIII

CONTINUAZIONE E FINE DEL DUOMO DI MILANO

1. — Al pari della cattedrale di Como e della Certosa di Pavia, anche il duomo di Milano continuò lunghi anni a distendere e ad ampliare le membra del suo corpo gigantesco. Ma le cose volsero tutt' altro che propizie alla grande e sontuosa fabbrica per quasi mezzo secolo quanto durò il governo di Giovan Maria e di Filippo Maria, ultimi due dei Visconti.

2. — I venerandi artisti, che avevano preso parte ai principî del duomo erano tutti scesi nel sepolcro avanti di Gian Galeazzo: non sopravvivevano al 1402 che Marco da Carona e Antonio da Paderno, ai quali spettava la gloria di avere l' anno precedente sconfitto in pubblica adunanza il parigino Mignotto. Uomini di distinto merito non ci si presentano nella fabbrica fin verso il 1440: gli artefici dei quali sono conservati i nomi, o indicati i lavori e gli ufficî sono pressochè tutti del territorio di Como. Ricordiamo fra questi: Jacobo da Tradate, statuario; Bertollo da Campione e Giorgio de Sollario, scultori, e Paolino da Montorfano, pittore, e un po' più innanzi Giovanni de' Solari di Vall' Intelvi, Guglielmo di Giorgio e Giovanni

da Reghezio, Jacopo da Lanzo, Michele di Benedetto da Campione, Francesco de Sollario o de Sollerio, e Giovanni da Cairate, scultori, e Cristofaro da Chiona, Arasmino Solari da Arogno, Franceschino da Canobbio, Leonardo da Sirtori, Paolino da Orsenigo, e Giovanni de Solario, ingegneri e architetti.

Per opera specialmente di costoro proseguirono, sebbene lentamente, i lavori; muri, arcate, vôlte, cappelle, cori, sagrestie a crescere e ingrandirsi, piloni, colonne, capitelli, cornicioni, finestroni con trafori, aguglie, ornature d'ogni specie a spiegarsi e moltiplicarsi.

Due uomini si elevano in mezzo a una turba d'artisti minori entro il recinto del duomo, e attirano l'attenzione nostra: maestro Filippino degli Organi da Modena, e Giovanni Solari da Campione. Diciamo subito qualche cosa del primo; diremo un po' più innanzi del secondo.

Filippino era figliuolo di quell'Andrea degli Organi, ingegnere ducale, che abbiamo veduto due volte nel 1387 venire a dar parere nei primi inizî della fabbrica del duomo. Il duca Gian Galeazzo, che teneva in molta stima il padre, prese a ben volere il figliuolo, e in data dell'8 gennajo 1400, poichè Filippino ebbe perduto il padre, e anche il fratel maggiore, pure ingegnere ducale, così lo raccomandava ai Deputati della fabbrica: « Considerando la sottigliezza dell'ingegno, che dimostra nella sua pubertà Filippo figlio del fu maestro di Modena, ingegnere nostro, ci avvisammo ch'egli deva arrivare a cose ancor più sottili, se si eserciterà in delicati artefizî, specialmente se ajutato dalla dottrina di buoni maestri;.... perciò decretammo che lo stesso Filippino assista ai detti lavorerî; » e lo raccomanda per l'istruzione.

Giovan Galeazzo non s'ingannava ben prognosticando di Filippino, che riuscì di molto profitto e onore alla cattedrale. Giovinissimo manifestò il suo talento e il suo studio quando nella gara giudicata il 6 marzo 1402 per il miglior disegno del grande finestrone nel poscoro, egli ri-

portò la palma, che altri, non ponendo mente agli atti autentici del duomo, volle assegnare al parigino Bonaventura. Per questa sua dimostrata abilità i fabbricieri lo nominarono ingegnere per 12 anni nel 1404, ma subordinato a Marco da Carona, e nell'ottobre 1406 lo incaricarono di scolpire un condegno sepolcro a Marco Carello, nobile Allobrogense, dimorante in Milano, il quale con atto solenne (1) aveva chiamata la fabbrica del duomo a erede universale della sua sostanza valutata più di 35 mila ducati d'oro. In poco più di un anno Filippino disegnò, scolpì e mise a posto il deposito funerario, che ancora esiste e si fa ammirare nelle sue forme arcaiche, e perchè bellissimo, per i suoi tempi, fu attribuito, secondo il solito, a un toscano che non mai venne in Lombardia. Morto Marco da Carona fu eletto suo successore come primo ingegnere, ed ebbe sotto di sè il Magatto, Leonardo da Sirtori e Cristofaro da Chiona. Verso il 1417 era salito in grand'auge: dall'amministrazione fu dichiarato (2) *superiore e primo degli ingegneri della fabrica,* e con atto del 19 maggio 1417 confermato per altri 12 anni ingegnere capo con il salario di 20 fiorini al mese.

Ma quando venne a scadere questo accordo, pare che l'astro di Filippino incominciasse a impallidire: fu riconfermato ingegnere, ma gli si posero ai lati Franceschino da Canobbio e un Antonio da Gorgonzola. I deputati della fabbrica, negli ultimi anni di Filippo Maria, lo trattarono senza riguardi; e proclamata la Repubblica Ambrosiana, l'11 aprile 1448, non si capisce per qual ragione, ordinarono il licenziamento, e più propriamente la destituzione di Filippino degli Organi con una deliberazione che sorprende e che addolora.

Filippino, offeso nell'amor proprio e anche nell'interesse, si rivolse al nuovo signore di Milano Francesco Sforza, al cui partito forse era legato, e perciò forse da gente di altra fazione avversato. Lo Sforza fece raccomandare Filippino ai deputati all'amministrazione del

Duomo: ma questi risposero evasivamente e confidarono ogni potere a Franceschino di Canobbio, ch'era divenuto l'uomo di loro fiducia.

Questa fu la misera fine di Filippino degli Organi, più misera di quella di Simone da Orsenigo, il primo ingegnere generale della fabbrica, del quale fu degno successore.

3. — I registri segnano tre fatti, durante la Repubblica Ambrosiana, che riguardano l'amministrazione del Duomo: la destituzione di Filippino; la concessione di privilegi alla Fabbrica; e l'assegno di 200 ducati d'oro, il 14 d'agosto, anniversario del giorno nel quale « (3) l'inclita città di Milano riacquistò l'aurea e santa libertà »; e, viceversa, il saccheggio degli arsenali della fabbrica onde trarne materiali per la difesa della città assediata.

Francesco Sforza si diede a rimettere l'ordine dapertutto, anche in Duomo; ma qui commise atto ingeneroso coll'ordinare l'atterramento a sue spese del sepolcro dell'emulo suo Niccolò Piccinino morto nell'ottobre 1447 nella canonica di Corsico, e tumulato con grandi onori nel Duomo di Milano.

Nacquero allora alcuni dissensi fra il Principe e i Fabbricieri. Nel settembre 1450 la duchessa Bianca raccomandava a questi la nomina di Giorgio degli Organi a ingegnere in luogo del padre defunto. I deputati deliberarano che « nessuno a nessun patto venisse eletto, ma l'officio di Filippino dovesse essere esercitato da Franceschino da Canobbio, a ciò attissimo, il quale fino al presente esercitava quell'ufficio con buona pratica e con lode. » Pare che il Duca si irritasse per la ripulsa data alla sua consorte; laonde, sebbene temperatissimo di solito nelle forme, usciva questa volta nei seguenti termini: « Dilecti nostri: ben che la illustrissima madonna Bianca nostra consorte ve habia confortati, che considerato le lettere e devotione qual portava quondam magistro Filippino ala felice memoria dell'illustrissimo quondam signore suo pa-

dre; considerato etiamdio le sue ingegnose e laudevoli operationi in la fabbrica de quela chiesa maggiore et in altri edificî et forteze, ve piazese elezere per inginiere a quella fabbrica magistro Giorgio figliolo del dicto quondam magistro Filippino con el salario usato, nientedemeno niente è seguito. Pertanto ve confortiamo e ne pareria volesevi elezere quattro homeni intententi, quali prendano informatione del valore del dicto magistro Zorzo, et etiamdio che el sia sufficente al mestero. Haveremo caro che lo vogliate deputare al officio predicto con l'usata provvisione, in che etiandio compiaceriti ala prefata nostra consorte. Datum Mediolani, die 7 novembris 1480. »

I signori Deputati dovettero chinare il capo, ma la nomina di Giorgio degli Organi non venne deliberata che nella seduta del 6 luglio 1451, e a lui si assegnò un modico salario, *stante,* dice la deliberazione, *l'attuale scarsezza di denaro.* Ogni questione tuttavia fu presto troncata per la morte di Giorgio degli Organi.

4. — Allora un grande artista, Giovanni Solari, che abbiamo incontrato e plaudito alla Certosa di Pavia, venne nominato al posto lasciato da Filippino. Si legge negli Annali del Duomo, in data del 20 settembre 1450, che i Fabbriceri « deliberarono assumersi informazioni sul conto di maestro Giovanni da Solario, che offriva già altre volte di prestare l'opera sua nella qualità di ingegnere della fabbrica, e che non lo potè finora per le stragi avvenute. » Questa deliberazione dev'essere stata fatta *proforma,* constando da documenti che prima dell'accordo, maestro Giovanni fu chiamato ad esercitare, sebbene in via provvisoria, l'ufficio di ingegnere ed architetto del Duomo. Una convenzione del 24 settembre 1450 fra alcuni imprenditori di lavori, e i signori amministratori, conchiude: « come ne è informato Giovanni di Solaro ingegnere deputato a queste cose dietro le condizioni e i disegni del quale questi lavori devono essere fatti; » e sotto la data del 31 dicembre di detto anno vi è l'annotazione di un

mese di stipendio pagato a Maestro Giovanni di Solaro ingegnere. L'atto di nomina di maestro Giovanni non poteva essere steso con parole più onorifiche. Esso dice, che, essendo morto Giorgio degli Organi, veniva nominato in suo luogo maestro Giovanni da Solario, « (4) figlio del fu Marco, il quale in tutto il tempo di sua vita esercitò l'ufficio di ingegnere in tal modo da potersi pochi o quasi nessuno essere a lui equiparati. » Le quali parole ci fanno ritenere che maestro Giovanni, molto probabilmente, fu figlio di Marco da Carona, il quale perciò sarebbe stato della famiglia dei Solari; che da molti anni, avanti il 1452, era ingegnere ben conosciuto ed acclamato; e che di lavori importanti e lodatissimi era stato autore e direttore.

Il duca Francesco, impegnato nelle armi, era tenuto all'oscuro dei maneggi dei deputati della fabbrica: infatti il 7 luglio 1452 con lettera firmata *Cichus* scriveva da Trignano, *in campis nostris felicibus apud Trignanum:* che aveva raccomandato la nomina di Antonio da Firenze (il Filarete o Averlino) e di Giovanni da Solaro in luogo del q. Filippino degli Organi, e si maravigliava come non fossero stati nominati; « *che fin qui li haveti dato bone parole, ma non li haveti voluti acceptare, de la qual cossa ne siamo alquanto maravigliati, poichè per uno ingegnere noy ve ne damo doi, boni, pratichi ed intendentissimi al mistero loro;* » e conchiudeva: « ve dicemo et vogliamo, *visis præsentibus,* debiati acceptare et metere a la possessione del dito offitio li predicti maestro Antonio et maestro Zovane, et exequire quello che per altre vostre ve havemo scripto senza altra exeptione et replicatione. »

Maestro Giovanni era a posto da quasi due mesi, quando il corriere portava questa lettera ai signori Deputati; ma pare che maestro Antonio tardasse almeno due anni ad essere nominato, e non tenesse l'ufficio che per qualche mese, leggendosi un'annotazione negli annali, in data del 28 aprile del detto anno, la quale dice: « Fu deliberato

che da oggi in avanti debba cassarsi e tenersi per cassato maestro Antonio di Firenze, ingegnere della fabbrica, *perchè la fabbrica di lui non ha bisogno.* » Pare che dopo questo dissenso lo Sforza si decidesse a seguir l'esempio de' suoi predecessori, di lasciare intera l'autorità e la responsabilità delle faccende del duomo alle rappresentanze cittadine.

Allora il duomo di Milano rimase campo libero a maestro Giovanni Solari, che non aveva di fronte altro uomo autorevole che Francesco da Canobbio, suo quasi compaesano, vecchio, malaticcio che, dopo qualche anno, dovette essere dispensato dal servizio. I Fabbriceri con atto del 24 giugno 1452 nominarono definitivamente maestro Giovanni Solari ingegnere generale, la qual nomina piacque moltissimo ai cittadini, che tenevano in altissima reputazione il Solari, e speravano dal suo ingegno e dalla sua solerzia il sollecito e decoroso compimento della loro Cattedrale.

5. — Tre opere grandi erano da molto tempo nei voti del clero e del popolo: la sistemazione delle due navate laterali verso settentrione e mezzodì, e verso la parte anteriore: la costruzione di una Cupola, tanto più che era sempre rimasto aperto lo spazio sopra la crociera delle quattro arcate di mezzo avanti il presbitero; e la facciata principale. Non si rileva con chiarezza quali siano state le opere, alle quali per le prime si pose mano nel 1452: dovettero essere vaste, quando si consideri la solennità delle cerimonie della inaugurazione, e il tenore enfatico del Manifesto con il quale l'arcivescovo, Giovanni Visconti, fece invito ad ogni ordine di cittadini di intervenire al collocamento della prima pietra.

« Rallegriamoci nel Signore, ei dice (5), che la nuova santa chiesa metropolitana milanese, così meravigliosamente e con opera sontuosa incominciata nelle sue costruzioni, già splende in modo mirabile, e le sue edificazioni sono giudicate stupende e straordinarie; e già in

gran parte possono essere contemplate le di lei sublimità ed eccellenza. Omai sono entro di essa comodamente celebrati i divini uffici, sebbene siano avvenute dopo principiata l'opera (ahi dolore!) e guerre e pestilenze e altre calamità nel nostro paese. Ma non è da dubitare che noi avemmo ed abbiamo l'ajuto di quella gloriosissima Madre di Dio, a cui onore e gloria è stata edificata la chiesa. Di nuovo ci rallegriamo che ci viene dato nei nostri tempi di *incominciare e condurre a fine le fondamenta di quelle opere che restano ancora da farsi.* E giova ricordare ciò che molto tempo indietro e di sovente abbiamo inteso con quanta divozione e con quanti voti sia stata intrapresa l'opera di quella nuova chiesa.... di modo che in brevissimo tempo sorse la maggior parte di essa, e si ultimarono le fondazioni. Quest'opera apparve *cosa divina non umana* ai maestri stessi dei lavori, e tale fu giudicata dal principe cristianissimo e felicissimo, il primo duca, che allora governava. Nell'intendimento quindi di *principiare e quindi finire le fondamenta che rimangono da farsi*.... invitiamo i fedeli.... a recarsi con noi nella nuova chiesa a deporre la prima pietra — dato a Milano il 16 agosto 1452. »

6. — Il conte Giulini scrive, che quei lavori erano diretti ad allargare i due fianchi della crociera e ad allungare il corpo anteriore della Chiesa; e che direttore delle nuove opere dovette certamente essere Giovanni da Sollaro. Il Giulini ha ragione: alle parole dell'Arcivescovo abbastanza per sè stesse significative, possiamo aggiungere altre testimonianze: una, è la deliberazione dei fabbricieri di collocare una colonna di marmo colà dove doveva arrivare la chiesa affine di soddisfare a un generale desiderio dei cittadini; l'altra, una Bolla del 14 novembre 1458 di Papa Pio II, colla quale si concede la demolizione della Chiesa di S. Tecla per dar luogo alla formazione di una piazza avanti il Duomo, e all'ampliamento e alle nuove costruzioni dell'edificio.

Il disegno dovette essere predisposto e ben studiato, e la fabbrica condotta a meraviglia, imperocchè da nessuna memoria e annotazione emerge che siavi stato nessun contrasto o dissenso, come in altri tempi fra architetti o altri artefici. Esistono due lettere del 1453 del duca Francesco, nelle quali si fanno lamenti e rimproveri per il cattivo andamento dell'amministrazione; ma si dice e si replica, che le opere di costruzione venivano fatte con plauso e allegrezza di tutti — *cum omnium plausu et jucunditate.* —

Maestro Giovanni Solari, eletto ingegnere generale del duomo nel giugno 1452; presente nel suo ufficio nel successivo agosto, quando fu posta la prima pietra delle nuove fondamenta, durò quasi 20 anni immobile e instancabile entro l'arca santa dei Comacìni, ajutato sul principio da Franceschino da Canobbio, e dopo il marzo 1459, mancato questo, dal figliuolo Guiniforte. Pochi si occuparono delle poderose e ingegnose opere di maestro Giovanni che seppe riformare gran parte della fabbrica, contemperando e armonizzando il nuovo con il vecchio, senza creare nessuna disformità o stonatura. Ben avevano ragione i Deputati di dire di lui, che esercitò l'arte di ingegnere in modo da aver ben pochi o nessuno a sè pari. Affranto di corpo ma sano di mente morì decrepito nel 1471.

7. — Al padre succedette il figlio Guiniforte, scritto talvolta anche Boniforte. Questi fu uno di quegli artisti, cui solo manca la penna di un biografo ben informato e intelligente per avere un gran nome nella storia artistica. Dotato di mente lucida, di squisito senso, e volontà tenace; educato da un padre espertissimo; cresciuto in mezzo a grandi cose e grandi idee, all'età di 22 anni veniva associato con il genitore nella direzione della fabbrica del duomo; a 37 sostituiva il Filarete all'Ospedal Maggiore, e un anno dopo era implicato nelle edificazioni del Castello di Porta Giovia.

8. — Gli annali del duomo accennano alle diverse opere

cui Guiniforte prese parte dal 1459 al 1480, in mezzo agli incrementi e svolgimenti grandi e piccoli, ai muramenti massicci e alle fiorite ornature di quella fabbrica colossale. Dovette raddoppiare necessariamente di operosità e d'energia, quando gli mancarono il fratello e il padre a lui utili per ajuto e per consiglio. Ed è veramente mirabile come quest'uomo immerso nelle meditazioni e nei calcoli per impresa tanto immane come quella del duomo, ov'era d'uopo trascorrere operando dalle membrature più solide e pesanti alle fibrette più delicate e leggiere, trovasse poi tempo e lena per dedicarsi a studî e a imprese le più svariate. Una lettera di Galeazzo Maria del 26 ottobre 1476 dice chiaro: « Essendo che nelle edificazioni che facciamo fare nelle terre, castella e città del nostro Stato ci studiamo in modo speciale di avere ingegneri valenti, fra i quali teniamo come principale maestro Guiniforte da Solaro, ecc. » Questo scriveva da Galliate mentre Guiniforte era vivo; e dopo morto diceva di lui « che fu mirabile per ingegno e per arte » e che « senza di esso nessuna delle fabbriche nè pubbliche, nè private si componevano e costruivano. » Di molte sue opere speciali abbiamo più volte, come della Certosa, dell'Ospedale, di varie chiese, qua e colà parlato; e non occorre dir altro.

Guiniforte fu gran maestro e grande artista, ma fu inflessibile seguace della scuola vecchia, e non mai volle accedere alle innovazioni allora incominciate o tentate dal classico risorgimento. « Guiniforte, scrive il Calvi (6), in ordine alle sue opere e nel suo carattere, ebbe una fermezza assai superiore alla comune. Educato all'arte nella fabbrica della cattedrale, fu grandioso, e non volle conoscere, così per le chiese, come per ogni genere di costruzione, maniere diverse dalla gotica, la quale tanto più adoperò nelle rôcche per le quali riesciva specialmente opportuna. » Ma egli seppe anche allegerire e allietare il severo stile nordico, e spargere quasi il sorriso del cielo e i fiori vivaci del suolo d'Italia sulle edificazioni, che di-

segnava colle sue seste, e il suo inchiostro: ne fanno testimonianza il S. Satiro, la Madonna delle Grazie, e il Castello di Galliate, di cui, dice il Calvi, « *una parte stupendamente terminata ancor rimane.* »

Maestro Guiniforte, come il suo compaesano Jacopo da Campione, affranto dall'arrotamento assiduo del pensiero e degli studî, e rifinito dalle incessanti fatiche dell'azione finì presto la vita, e scese ai primi del gennajo 1481 nel sepolcro, nella ancor fresca età di 52 anni. Il necrologio lo segna colle seguenti parole: « *Magister Guinifortus de Solario, an. 52, ex pleuri: par. S. Martini in Compedo.* »

A Guiniforte avrebbe dovuto succedere il figliuolo Pietro Antonio, *de divino ingegno,* tanto raccomandato dal Principe al priore della Certosa, e raccomandato sì da lui che dalla principessa Bona ai deputati del duomo. Questi si presentò agli amministratori per ottenere l'ufficio, al quale dal poter ducale era stato preferito; gli amministratori nicchiarono, e risposero « che al presente non volevano un'altro ingegnere per la fabbrica; che se in avvenire se ne vedesse il bisogno, si ricorderebbero di lui, e a parità, per amor di suo padre, sarebbe egli il prescelto. » Replicò Pietro, « che sebbene avesse certe lettere ducali già presentate all'amministrazione, non cercava e non desiderava nulla contro la volontà dei deputati, nè aveva chiesto quella lettera per far cosa ad essi sgradita. » Pietro Antonio non servì più al duomo, al quale non fece altro che cedere qualche statua da lui scolpita, come esiste nota del 19 aprile 1485; molto probabilmente andò a prestare l'opera sua alla Certosa e ad altre fabbriche, fin quando verso il 1489 partì per la Russia, come s'è fatto cenno e si discorrerà più innanzi.

9. — Cessò allora nel duomo la supremazia dei Solari da Carona e da Campione, che vi avevano dominato quasi per un secolo con onore loro e dell'arte. Vi rimanevano ancora, al mancare di Guiniforte, un Solari Ambrogio, un Solari Balzarino e un Solari Agostino tutti e tre

scultori di qualche vaglia. Ma un bel nucleo, com'è facile comprendere, vi si era adunato, sotto il governo dei Solari, di maestri da muro, scultori, scarpellini, legnajuoli, di diversa capacità e diverso grado, venuti specialmente dal territorio di Como e sopratutto dalle vicinanze di Campione. Trascriveremo, a riprova della continuità dei nostri maestri in quella cattedrale, che in buona parte era stata loro creazione, alcuni nomi di *Comacìni e Colleganti;*

nel 1468, Antonio Solari, Antonio e Donato da Carate sul Lario, scultori;

nel 1469, Antonio da Saronno, Aloisio da Sesto, Donato da Meda, Cristoforo de Foppa, Andrea da Busto, Agostino da Mendrisio, Pietro da Mandello, Cristoforo da Merate, Gregorio da Lecco, Benedetto da Como, e Ambrogio da Cernusco, de *Cisnuscolo*, tutti scultori, l'ultimo anche ingegnere del comune di Milano;

nel 1470, Ambrogio da Maderno, Giovanni da Canobbio, Martino dei Mantegazza, Jacopino da Como, Cristoforo da Tesserete, Pietro da Parravicino, Antonio da Osnago, Cristoforo da Ponte, Francesco da Cazzaniga, Filippo da Canobbio, Michele da Olgiate, Maffeo e Francesco da Mandello, Giovanni da Garbagnate;

nel 1471, oltre molti dei prenominati, Albertollo da Bellinzona, Gottardo da Casate, e Gian Giacomo Dolcebono, del quale non è indicata la patria, ma viene riferito essere stato uno degli scultori dell'altare di S. Giuseppe costrutto per volontà e a spese del duca Galeazzo Maria nel 1471;

nel 1473, Samuele Luono da Mendrisio, Pietro da Briosco, Ambrogio da Como, scultori;

nel 1474, Angelino da Lecco, Filippo da Canobbio, Domenico da Nesso, Enrico da Cernusco, scultori; Bartolomeo da Briosco che intaglia alcuni marmi per l'altare del signor Duca, e Giovan Antonio Amedeo, *de Homodeis,* che vi scolpisce alcune statue;

nel 1476, Ambrogio da Montevecchia, scultore;

nel 1481, Giovanni Pietro da Varese, statuario;

nel 1483, Benedetto da Briosco, che scolpisce figure in marmo; Maffino da Briosco, Ambrogio da Mariano e Bernardino da Novate;

nel 1484, Leonardo da Lecco, Jacopo da Osnago, Arasmino da Castello, Pietro da Garbagnate, scultori;

nel 1486, Pietro da Briosco, Bianchino da Cernusco, Bertola da Lazzate, Ambrogio da Misinto, Cristoforo dei Ricci e latinamente dei Crespi; Giovan Antonio, forse l'Amedeo? da Como, e Gabriele de' Rodari, *de Rotaris.*

Finalmente, negli anni 1490-91-92, Benedetto da Briosco, che consegna statue in marmo di Carrara; maestro Marco de' Lombardi, pittore, Aloisio da Lomazzo, Maffeo da Grandate e Maffeo da Mariano.

Conveniamo facilmente che in cotesta numerosa schiera di artefici vi saranno stati parecchi di poco conto, addetti ai grossolani esercizî p. e. di sbozzare, ripulire e levigare i marmi. Ma non può non ammettersi che molti di que' lapicidi e scultori non fossero uomini di buon ingegno e di perizia consumata. Accanto a nomi sconosciuti si notano quelli di vere celebrità artistiche: l' Amedeo, il Mantegazza, il Dolcebono, il Rodari, i Briosco: aggiungeremo Gerolamo Della Porta, che una lettera ducale del maggio 1490 qualifica di ammirabile ingegno e raccomanda affinchè sia ben istruito nell' arte della scultura in marmo (7). Nel 1492 i signori deputati concedettero licenza, e accordarono un sussidio a 4 lapicidi per andare a Roma e rimanervi dieci anni per perfezionarsi nella scultura, e ritornare bravi maestri al *Laborerio* della Cattedrale.

10. — Una parte importante del programma imposto dalla volontà popolare era stata esaurita da Giovanni Solari: una seconda veniva innanzi e si faceva strada, ed era il pensiero e il desiderio, della costruzione del Tiburio ossia della Cupola. Un modello doveva essere stato fatto da Jacopo da Campione, i cui disegni volle il Capitolo che fossero raccolti e depositati nelle stanze dell' Am-

ministrazione, e uno sicuramente da Giovannino de'Grassi, che lasciò morendo molti disegni, passati in custodia, d'ordine del Capitolo, al di lui figlio Salomone, ingegnere del duomo, il più importante dei quali, come abbiamo riferito altrove, era *una chiesa costrutta in legno, colla copertura al di sopra, da servire d'esempio e di spiegazione per le opere da farsi nella fabbrica, quando dovrà essere finita e coperta.* Qualche disegno venne eseguito anche da qualche altro ingegnere nostro e forastiero; ma tutto andò perduto in causa di incuria, di incendio o per malizia.

11. — Non consta se Giovanni Solari avesse preparato qualche disegno della Cupola; parrebbe di no, per essere troppo esperto nell'architettura da non riconoscere che la riduzione della croce greca in latina e il prolungamento della parte anteriore pregiudicava alla elevazione di una grande Cupola, la quale se non è posta nel mezzo dell'edificio manca in gran parte del suo effetto. Gli antichi costruirono (8) cupole negli edifizî di forma circolare come è il Pantheon di Roma, o quadrata come la S. Sofia di Costantinopoli. Nelle chiese di stile gotico, di solito prolungate, mancano le cupole, come a Strasburgo e a Colonia.

Morto Giovanni nel 1471, poco dopo si rileva nei registri la parola *Tiburium,* che da tant'anni non aveva mai messo fuori il capo. In una nota al 26 settembre 1472 si legge: « Bartolomeo da Gorgonzola maestro al Tiburio (9); » poi sotto il 25 novembre 1471: « a Branda da Castiglione in conto di opere da farsi alla Gandolia per far certe colonne da collocarsi sopra il tiburio, » e un po' più in là, « a Bartolomeo da Gongorzola, maestro al Tiburio, per le sue opere. »

Pare che colla scomparsa di Giovanni de Solari, fosse stato rimosso un'ostacolo; spunta e s'acuisce la brama della cupola, e si fanno i primi preparativi dell'opera. Ma l'impresa era tutt'altro che facile, e priva di rischi e di

pericoli. Trattavasi di tirar su tamburo, cupola e lanterna a somma altezza per mantenere le proporzioni colle vôlte maggiori del tempio, e serbare anche le proporzioni colla circonferenza della bocca rimasta aperta all'incrociamento delle quattro arcate di mezzo. Dovevasi altresì provvedere alla solidità e gagliardia dei piloni, archi, e pennacchi per reggere senza sforzi e senza rischi non solo il tiburio, ma la piramide o aguglia che già si librava aerea nella fantasia di molti, e subito venne in discussione, finito appena il tiburio. Questa aguglia non poteva che spiccarsi dall'anello delle vôlte sottostanti al Tiburio, ed era peso enorme da calcolarsi al di là di quello della cupola. Infatti l'altezza totale del Duomo di Milano, dal pavimento alla sommità della guglia maggiore è di met. 106 all'incirca, dei quali met. 48 si contano dal livello del pavimento al principio del tiburio, met. 25 da piè del Tiburio alla fine della lanterna; met. 29 è l'altezza dell'aguglia, e met. 4 quella della statua della Madonna, che signoreggia in altissimo, e mette il capo fra le nubi. Ebbene la cupola del Pantheon di Roma è alta met. 21 all'incirca; quella del Vaticano o S. Pietro met. 28; quella di S. Maria del Fiore met. 32 presso a poco.

L'impresa era dunque di tale difficoltà e imponenza da sbigottire gli architetti più valorosi e pratici. Chi era in grado di porvi e vi pose mano? I registri non parlano di nessun ingegnere chiamato o pagato per questo scopo: quando Bartolomeo da Gorgonzola e Branda da Castiglione preparavano materiali per il tiburio, Guiniforte era l'ingegner generale, quindi necessariamente dovette essere egli il disegnatore e il direttore dei lavori per la cupola. Questi tuttavia procedettero lentamente per l'uccisione del Duca Galeazzo Maria, e quella del ministro Cicco Simonetta, per i moti di Lodovico il Moro, e il difetto di danaro.

Salito al potere il nuovo Duca Gian Galeazzo Maria, e ricomposte le cose dello stato, una delle prime azioni del principe fu quella di scrivere, il 19 aprile 1482, al gover-

natore della città e prefetto della fabbrica del Duomo di Strasburgo, pregandolo di inviargli un ingegnere di colà riputatissimo per riguardare le cose fatte e quelle da farsi nel Duomo di Milano. L'ingegnere non venne, perchè non c'era, o non volle allontanarsi dalla Germania, malgrado i lauti patti offerti dal Duca. Invece, nel maggio del 1483, viene concluso un contratto con certo maestro Giovanni di Gratz, perchè con il prossimo S. Michele debba « venire a lavorare e ad esercitare la sua persona e il suo ingegno per la riparazione e il compimento del tiburio del Duomo. » Seguono le condizioni del contratto, e si conchiude, che finita la vôlta del tiburio in modo che l'opera possa essere veduta, allora si eleggeranno uomini intelligenti, probi e non sospetti per giudicare se l'opera sia riuscita o no buona, lodevole e perfetta. Maestro Giovanni di Gratz comparve in Milano, accompagnato da una piccola squadra de'suoi tedeschi, e presto s'incominciò il lavoro.

Qui sia lecito fare un'osservazione. Il Duca nello scrivere al governatore di Strasburgo non accenna a nessun errore apparso nella fabbrica, ma chiede soltanto il consulto di un uomo riputato nella ingegneria per riscontrare certe misure, che sono difficili ad eseguirsi a capello, e per avere consigli intorno a ciò che rimaneva a farsi. Nulla v'ha in tutto questo di poco onorevole per i nostri maestri: siamo al principio del 1482, poco più di un anno dalla perdita di Guiniforte. Molto più tardi, nel maggio del 1483, si parla di *riparazione* e di *perfezione,* il che vuol dire che nei due anni posteriori alla morte del Solari, o non fu la fabbrica ben dirètta, oppure fu trascurata, e patì qualche avaria.

Nell'ottobre 1483 incominciano i pagamenti a maestro Giovanni di Gratz e soci, e continuano sino al febbrajo del 1486, dopo il qual mese non vi sono più nomi di maestri tedeschi e note di pagamenti fatti ad essi. Che avvenne? quando e perchè se ne andarono via da Milano

e dal Duomo que' maestri? Nulla trapela dalle cronache del tempo; ma negli annali della fabbrica leggiamo sotto la data del 26 gennajo 1488: « Al maestro Antonio da Pandino, in ricompensa delle fatiche da lui durate nell'anno prossimo passato nel verificare gli errori commessi dal maestro Giovanni di Gratz ingegnere teutonico, ecc. » Si ripetè adunque il caso o la commedia del Gamodia, del Mignoto e d'altri ingegneri forastieri, che fatti venire a intraprendere lavori, cui dicevasi non essere buoni i nostri artefici, commisero strafalcioni, indispettirono la cittadinanza, e furono costretti a battere in ritirata.

12. — Veduta la mala prova dei maestri forastieri, allora furono concordi gli animi di cercare artefici nazionali. Vien fatto venire nel luglio 1487 il maestro Luca Paperio, ossia Fancelli, fiorentino, per esaminare i progetti di alcuni ingegneri richiedenti di entrare al servizio del Duomo per la costruzione della cupola, e si dà l'incarico a Leonardo Fiorentino, sicuramente il Vinci, di preparare un modello del tiburio, gli si anticipano per ciò L. 56, e si concede l'ajuto, per costruirlo, di certo Bernardino da Abbiate maestro in legname. Si domanda il parere di Bramante d'Urbino, il quale risponde con un memoriale, di cui abbiamo fatto cenno. Si scrive poi agli incaricati d'affari del Ducato di Milano presso il sommo Pontefice, il re di Sicilia, i governi di Venezia e di Firenze, di designare qualche ingegnere abile a compire l'opera del tiburio, giacchè nello stato di Milano non se ne trova nessun capace; e da tutte le parti giungono risposte che ingegneri adatti non se ne conoscono, e non se ne possono mandare. Ma nello stesso tempo i deputati alla fabbrica rifiutano le offerte di maestri forastieri; il 23 giugno 1489 quella di Lorenzo, ingegnere alemanno, che esebivasi di venire a Milano e di terminare il tiburio; nel 1490 altra di un frate Giovanni Majer teutonico, il quale dichiara voler dare *l'arte dell'architettura necessaria a ultimare il modello del tiburio.* E Lodovico

il Moro, mosso non si sa se da impulso della politica, o meglio da ragione dell'arte, che emancipar voleva dalle forme vecchie, e ritornare a quelle nuove, che erano le vecchie classiche, in una sua lettera dal campo di Fillino, raccomandava alla Fabbriceria che si escludesse qualsiasi tedesco dall'ufficio di architetto del Duomo.

Gli animi dei cittadini erano inquieti e quasi esasperati per questa vicissitudine di lavori presi, ripresi e dismessi. Gli amministratori del Duomo, desiderosi di venire a una conclusione, si adunarono a consulta, e il 13 aprile 1490 presero la seguente deliberazione trascritta negli annali: « I predetti Signori, dopo essersi fra loro maturatamente consultati, essendo informati della capacità, rettitudine ed esperienza degli architetti dimoranti in questa città e ducato di Milano, giudicarono che il maestro Gio. Antonio Amadeo e il maestro Gio. Giacomo Dolcebuono prevalgono a tutti gli altri: laonde, considerate le cose predette, elessero questi due ad architetti ossia ingegneri *per ultimare il tiburio e la chiesa.* Dichiarano tuttavia e vogliono, che i detti due ingegneri ossia architetti *scelgano il modello, che ad essi più piacerà, fra i modelli esistenti nella prefata fabbrica, che ridurranno a quella perfezione, come parrà alla loro prudenza;* e deliberarono che lo stesso modello *debba essere veduto e giudicato, se sia stato ridotto alla perfezione o no dal maestro Francesco de' Giorgi abitante nella città di Siena,* e da maestro Luca fiorentino abitante nella città di Mantova, i quali, a tenore delle presenti elessero ed *eleggono giudici ed esaminatori della perfezione dello stesso modello.* »

13. — Venne il 27 giugno, e nel Castello di Porta Giovia convennero il Principe, molti magistrati e ingegneri « per trattare e deliberare le cose, dice il Verbale della seduta, che cadono a utilità e onore della fabbrica della chiesa maggiore di Milano a cagione di terminare il tiburio, intorno al quale infinite volte vennero fatte

dispute varie e diverse dai diversi architetti. » « Veduti, continua il verbale dell'adunanza, i modelli ivi esistenti, uno di maestro Francesco de' Giorgi, un altro di maestro Giov. Antonio Amedeo e Giov. Giacomo Dolcebuono, un altro di prete Simone da Sirtori, e un altro di maestro Giovanni de' Batagi; dopo molti ragionamenti infine fu conchiuso, che i predetti maestri Gio. Antonio Amedeo e Giov. Giacomo Dolcebono facciano un'altro modello colla partecipazione del predetto Francesco de' Giorgi, ecc. » L'Amedeo, il Dolcebuono e il De' Giorgi accettarono seduta stante, e furono subito nominati ingegneri del Duomo « ad componere et ordinare, seguita con semplicità e solennità il Verbale, tutte le parti necessarie a costituire il dicto tiburio, quale sia bello, honorevole et eterno, se le cose del mondo se possano fare eterne. »

Compite queste e altre formalità, il De-Giorgi licenziossi, e partì ben compensato con danaro e vesti, e col titolo di architetto del Duomo di Milano. Lodovico il Moro il 16 luglio inviò la approvazione del disegno, e l'Amedeo e il Dolcebono riferirono il 9 settembre poter darsi incominciamento al Tiburio. I lavori andarono per il loro verso senza verun inconveniente e ritardo; e si ha la memoria che il 24 settembre 1500 era chiusa l'ultima vôlta e l'opera finita. Ne gioirono i cittadini come di un felice domestico avvenimento, ma non potè gioirne il Moro, che nel febbrajo di quell'anno istesso era stato tradito a Novara, e trascinato in Francia prigioniero.

14. — Costruita anche la Cupola, volevasi fare, oltre alcuni ornamenti scultorî e pittorici, la grande Aguglia, che si elevasse al di sopra del Tiburio, e a sè attirasse gli sguardi dei vicini e dei lontani; e la facciata principale, armonica e maestosa del tempio. Intorno alla gran Piramide fu disputato molto e conchiuso nulla; lo stesso avvenne della facciata, leggendosi nei registri, che nel 1489 stavano ancora ritti a custodia della Porta Maggiore i simbolici leoni, distintivo insigne dei maestri Comacìni.

Intanto l'Amedeo e il Dolcebono continuarono nell'ufficio di architetti del duomo; ma il secondo vi stette poco, essendo morto il 19 febbrajo 1506: in suo luogo si nominò Andrea Fusina, l'autore del sepolcro Birago alla Passione. Risulta poi dagli annali che Cristoforo Gobbo era entrato fino dal 1502 in servizio del duomo nella qualità di statuario ma a patto di non soggiacere agli ordini e all'arbitrio degli ingegneri: i deputati lo accontentarono. Ripetiamo e aggiungiamo qui alcuni nomi e alcuni fatti, che strettamente si collegano con il progresso artistico del Duomo, o appartengono a Comacìni.

Il Gobbo aveva dato già mano ad alcune opere di plastica per abbellimento della cupola; sono i dottori della Chiesa entro certi tondi fra i pennacchi della vôlta, che ancora si vedono: un maestro Alessandro da Carcano con alcuni compagni la ornarono con pitture. Dopo un anno Cristoforo aveva scolpite le due grandi statue di Adamo ed Eva, che gli furono pagate il 21 febbrajo 1502. La statua dell'Adamo, che insieme con quella di Eva venne trasportata nelle parti superiori del duomo, è lodatissima; la testa è ragguagliata alle migliori di Leonardo. Con minor lode si parla dell'Eva, che taluni attribuiscono allo scalpello più andante di Angelo Siciliano; ma i registri dicono chiaramente chi ha fatto, e chi fu pagato. Scrive Gerolamo Calvi: « l'Adamo è una statua perfetta nelle qualità di proporzioni, verità e bellezza di forme, e non cede, trattene quelle di Michelangelo, alle opere de' suoi contemporanei. » Non così bene parla egli dell'Eva: tuttavia il Vasari, giudice competente, che la vide, dice: « L'Adamo ed Eva che sono nella facciata del duomo di Milano che sono di mano di costui, sono tenute opere rare e tali, che possono stare a paragone di quante ne siano state fatte in quelle parti da altri maestri. » Il Lomazzo gli attribuisce la S. Elena collocata presso il finestrone dirimpetto alla porta dell'arcivescovado, e un S. Pietro; altri gli attribuiscono altre opere, fra queste, la *Giuditta* portante la testa d'Oloferne, e il *Cristo alla Colonna* nella sagrestia meridionale.

15. — Avvenne che come il Fusina, così anche il Gobbo poco dopo di lui, fosse nominato architetto del duomo. Fra questi due o per ragione di parentela o di patria o di scuola si strinse il più bell'accordo; invece manifestossi il dissenso fra questi due e l'Amedeo. La cagione del male fu la seguente. Nell'agosto 1507 i deputati all'amministrazione deliberarono di fare i torrini, ossia le aguglie, intorno alla chiesa e al tiburio, che « già da molto tempo erano state, per ornamento del glorioso tempio, incominciate, » e forse si trovavano in qualche modello antico. L'Amedeo, che aveva fatto sopra a ciò studî e calcoli, nel gennajo 1508 presentò nientemeno che l'ardita proposta dell'aguglia maggiore che doveva elevarsi a grande altezza al di sopra dell'anello del tiburio. I deputati d'innanzi a costruzione di tanta mole quasi si impaurirono; radunarono i loro tre architetti, e apertamente domandarono il loro voto e le ragioni del voto. Sorse un vivace dibattito fra i tre divisi in due parti: i deputati conchiusero che l'Amedeo e il Gobbo dovessero mettere in iscritto i loro computi e ragionamenti. La discussione in merito continuò fuori della seduta, si fece strada nel pubblico, e trovò fautori e oppositori da una parte e dall'altra; ma l'effetto fu il solito, di perder tempo, e per una causa o per l'altra di far mettere le cose nel dimenticatojo.

Il Gobbo attese a far statue e disegni per il duomo e per fuori, secondo n'era richiesto, e aveva licenza; verso il 1512 fu un'altra volta a Roma, quindi a Loreto, fors'anche a Venezia, nella quale città tenevano il primato nella scultura e architettura i Lombardi del lago di Lugano, come ne parleremo, e pare che il Gobbo scolpisse una statua di Eva, per aver scritto il Lomazzo (10):

« Per strada al ciel salir Cristofor Gobbo
Vedi scultore egregio a' tempi nostri
Del qual Venezia tien l'antica madre. »

Consta che nel 1514 il Gobbo era di ritorno a Milano

e venisse riammesso in duomo sulla considerazione, dice il verbale della deliberazione, del valore di che era fornito « tanto nello scolpire figure, quanto nell'architetture di modo che si crede non potersi ritrovare il suo uguale. » Insieme con Cristoforo entrarono nella cattedrale un Michele da Merate suo nipote, e il suo figlio di nome Paolo, ambedue scultori. Il Gobbo continuò ad essere attaccato al duomo fino alla sua morte avvenuta nel 1527; intanto adempì a parecchie commissioni, che gli si davano in Milano, e gli venivano di fuori, specialmeute dalle splendide Corti di Mantova, e di Ferrara, per la quale seconda scolpì nel 1517 un gruppo raffigurante Ercole e Caco ordinatogli da Alfonso I d'Este, che ora trovasi a Vienna (11).

Neppure il Fusina stette molto tempo al duomo: nominato architetto nel 1506, ottenne nel 1508 di fare anch'egli l'omai obbligatorio pellegrinaggio a Roma e a Loreto: ritornato dopo due anni, dopo due altri ripartì, e stette fuori fino al 1525, e un anno prima del Gobbo, nel 1526, riavuta appena la sua carica, passò all'altra vita. Il Fusina lasciò orma di sè nel sacro edifizio, non come architetto ma come scultore. Il Morigi scrisse (12): « Degno di lode è ancora Andrea da Fusina per le sue sculture di rara bellezza: questo fu quello che scolpì quella Maddalena col vaso in mano.... la quale è giudicata dagli uomini intelligenti cosa rarissima, e divina, oltre ad altre sue statue di gran stima. »

16. — Mentre il Fusina era assente da Milano, e Cristoforo Solari vi era appena ritornato, l'Amedeo rimuginava le fantasie dell'aguglia maggiore, e aveva attratto a sè Cristoforo Lombardo e uno dei Brioschi. I deputati non gli permisero neppure gli esperimenti per la grande aguglia; ma s'arresero per la costruzione di due guglie o piramidi al di sopra e ai due lati del tiburio. L'Amedeo fu disegnatore e in parte esecutore dell'opera, che è bella ed attraente. « Sono da notare, scrive il Mongeri (13), le due torricciuole, che, mediante un'interna scala a chiocciola conducono per diverso modo al piano superiore del

tiburio. L'una, quella al fianco nord-est, viene detta di Giovanni Antonio Omodeo, perchè infatti è opera di questo grande artefice ed architetto.... Va ricchissima di figure e d'ornamenti.... In essa trovasi innestata una medaglia, in cui vi è raffigurato l'autore. » L'altra piccola torre, a sud-est, costruita dal Lombardo e dal Briosco, patì per le ingiurie del tempo, e dovette essere rinnovata, non sono molti anni. Pare impossibile che nel 1517 l'Amedeo potesse adattare la mente e lo scarpello a quel lavoro, ch'egli aveva pensato e avrebbe voluto assai più grande: dopo pochi anni morì « d'anni 75, dice il necrologio (14), per decrepitezza. » Il Calvi ne fa con poche parole l'elogio funebre (15): « Fu nelle arti della scultura e della architettura del pari valente, e dotto esecutore, che inventore e rinnovatore felicissimo. Fecondo di maniere e di forme, egli fu più presto predecessore che seguace nelle vie battute da tanti grandi che sulla fine del secolo XV ed al principio del successivo gettarono somma luce nelle nostre arti. » Si mostrarono in quell'intervallo di tempo due altri esimî artisti: Bernardo Zenale da Treviglio, pittore, vera capacità, di molto superiore alla sua fama, il quale aveva ottantasei anni, e morì nel febbrajo 1526 di novant'anni; e Gian Giacomo Della Porta, gran scultore e architetto, che fu d'apprima ajuto dello Zenale, poi direttore capo della fabbrica.

Nel principio del 1500 il duomo di Milano possedeva eccellenti artisti, e veniva sempre più ingrandito e abbellito, sicchè lo Scamozzi distinto architetto e scrittore di cose d'arti, pronunziava di esso (16): « Questa è un'opera degna di re e di imperatori, e per grandezza, per nobiltà di marmi, e numerosità delle sculture, e intagli e lavori da poter paragonarsi a qualunque altro tempio, che facessero i Greci e i Romani. »

Ma come s'è visto, quelle elette intelligenze si spensero ad una ad una quasi tutte dal 1520 al 1530: per di più, le città e le campagne del ducato erano desolate dalle

guerre, dalle pesti, dalla miseria, laonde la deputazione del duomo venne nel proposito di ordinare la composizione di un modello della chiesa maggiore nella forma sostanziale, *in formam substantialem,* senza nessuna aggiunta, e senza diminuzione della sua grandezza da servire per l'avvenire; e il primo febbrajo 1527 licenziava l'intero personale.

17. — Queste le notizie più spiccate degli uomini e delle cose, che si riferiscono al duomo milanese, nel primo trentennio all'incirca del 1500. Additeremo in aggiunta, siccome richiede il nostro assunto, ai maestri comacìni di primo ordine altri di minor grado ma valenti, che si adoprarono alla fabbricazione e decorazione della immensa Arca:

nel 1503, Giovanni Antonio Boltraffio e Giovanni Antonio da Seregno, pittori egregi; e maestro Azzino da Lecco, scultore;

nel 1508, maestro Nicola da Merate, scultore;

nel 1509, maestro Ambrogio da Montevecchia, scultore esimio in figura, con facoltà di lavorare a domicilio;

nel 1510, maestro Daniele da Castello, maestro Benedetto da Como, e maestro Giovanni Antonio da Oggiono, scultori;

nel 1511, maestro Nicola da Como, scultore, e maestro Nicola da Appiano, pittore;

nel 1513, maestro Luigi da Lomazzo, statuario;

nel 1516-17, Michele da Merate, nipote del Gobbo, del quale lodasi la somma abilità nella statuaria;

nel 1522-23, maestro Bernardino da Osnago, maestro Gian Giacomo da Briosco, maestro Gian Pietro da Osio, scultori, e maestro Silvestro da Cairate commendato come peritissimo nel far statue;

nel 1527, Francesco Della Porta, scultore e architetto, favorito del governatore Antonio de Leyva;

e finalmente, nel 1532, maestro Antonio da Nava, maestro Maffeo da Monte, e maestro Bernardino da Bregnano, scultori in marmo.

Pare di aver detto di soprapiù per dimostrare, che, anche cessato il primo ramo dei Solari, e diminuita la concorrenza dei Campionesi, la fabbrica del duomo proseguiva ad essere l'abitazione permanente, e il teatro aperto delle rappresentazioni artistiche dei maestri comacìni.

Ripeteremo, che nel primo trentennio del 1500 nessun architetto, che non fosse comacìno, eccetto il vecchio Bernardo da Treviglio, fu alla direzione della fabbrica: taluno mise fuori i nomi del Bramantino e del Cesariano; ma essi non si trovano in nessuna parte degli annali e dei registri.

18. — Estinta intanto con Francesco II anche la prosapia degli Sforza; incorporato il Ducato di Milano nei dominî della Spagna, e ristabilito l'ordine e l'amor della pace sotto la mano ferrea di Carlo V, rinacque l'idea nei cittadini milanesi di riprendere i lavori del Duomo, massime quelli della Facciata. Vincenzo Dell'Orto da Seregno, detto perciò il Seregno, uomo d'ingegno e di studio, compose un suo disegno, e lo illustrò con una relazione. Ma il disegno non andò a genio dei signori amministratori, e fu messo a giacere ne' scaffali per ben dieci anni: tuttavia il Seregni ebbe il compenso di essere nominato ajuto di Cristoforo Lombardo, architetto principale, chiamato a Bologna per lavori del cardinal Morone, e per la facciata del S. Petronio, e, al decesso di costui nel 1550, di succedergli nell'alto ufficio. Ma trovò il male dove sperava il bene, essendochè il 22 agosto 1562 i signori Fabbricieri lo cassarono « per poca cura e diligenza, e anche per inobbedienza »; lo riammisero per poco tempo; poi lo licenziarono per sempre con avvertenza che « non avesse mai più a intromettersi negli affari della fabbrica. » Il Seregno si distaccò con rammarico da un'edificio, del quale com'egli scrisse, era innamorato: ma continuò ad onorare col suo ingegno la metropoli lombarda. Per incarico di Pio IV, assunse la ricostruzione del collegio dei giureconsulti in piazza dei Mercanti, ai quali quel papa era

appartenuto, ed eseguì l'opera con grande magnificenza. «Il palazzo dei Giureconsulti, nota il Mongeri (17), è il capo d'opera di Vincenzo Seregni; ma porta già i prodromi dell'arte che dovea invadere e infuriare nel secolo successivo.... C'è più abbondanza che ricchezza; c'è anche bizzaria, ma c'è pure ingegno.» Al Seregni viene attribuito il disegno della chiesa e del convento di S. Angelo, che risalirebbe al 1552, ed è commendato (18) «per l'arte semplice della icnografia, le linee grandiose, classiche, senza pedanteria, nella fronte»; a lui il chiostro di mezzo di S. Simpliciano, edificato nel 1563, con colonne binate, semplice e grandioso; a lui altre opere di molto pregio.

19. — Il Seregni morì nel 1591 di 88 anni, e fu sepolto nella chiesa di S. Giovanni in Conca, ove poteva leggersi, fino a pochi anni fa, il suo epitaffio caduto sotto il martello demolitore. Egli nel Duomo aveva ceduto la verga del comando a Pellegrino de' Pellegrini, uno dei più grandi artisti del suo tempo, condotto da Bologna a Milano da S. Carlo Borromeo. Di costui che tanto insigni monumenti sparse in Milano, in varie città d'Italia e in Spagna, ragioneremo a parte: come a parte diremo di Leone Leoni, creduto di Arezzo ma del lago di Como.

E volendo proseguire con metodo uniforme citeremo i nomi di altri maestri comacìni, che furono nel secondo trentennio del 1500 a servigi della Cattedrale milanese:

nel 1538, Antonio da Lonate, ingegnere; Gian Pietro d'Appiano, Cristoforo Bossi e Gio. Pietro da Sormano, pittori; e Michele Solario scultore;

nel 1541, Filippo Mantegazza, valente scultore, che ottenne l'invito dei frati di S. Simpliciano per scolpire nell'elegante loro chiostro;

nel 1543, maestro Giulio da Oggiono, scultore;

nel 1545, maestro Alberto da Carona col figlio Gerolamo, scultori; maestro Jacopo di Valsolda, e maestro Pietro Antonio da Lugano, parimenti scultori;

nel 1557, maestro Angelo da Meda, pittore;

nel 1559, maestro Giuseppe da Meda, pittore, e competitore di Bernardino Campi in dipingere nel Duomo; maestro Ambrogio da Casate; Francesco da Mariano, Battista da Lonate, e Giovanni Antonio da Appiano, i quali ebbero licenza di andare a scolpire nel sontuoso palazzo, allora incominciato coi disegni dell'Alessi perugino, del conte o marchese Tomaso Marino di Genova, che venne a Milano a trafficare ed arricchirsi enormemente, e finì col morire nei debiti e nella miseria. Questo palazzo grandioso e ornatissimo fu sede del Governo provvisorio di Lombardia nel 1848, poi del Comune nel 1860, che lo permutò con quello del Carmagnola ossia del Broletto. Dell'ornatura a scarpello del cortile maggiore, alla quale certamente parteciparono i quattro scultori del Duomo ora menzionati, dice il Mongeri (19): « Siccome il capo d'opera dell'Alessi altamente va lodato il cortile maggiore per ricchezza fantastica, ed eleganza d'ornati: vi sono intagliati così minutamente e con tanta maestria, che si direbbero opera di cesello, anzi del cesello del Cellini; poichè come a lui corrisponde per il tempo, così n'è aperto lo stile, non meno ridondante di leggiadrie che di capricci. »

Finalmente ricorderemo, nel 1563, Gerolamo da Misinto nominato maestro degli apprendisti di scultura nel *Laborerium* del Duomo; e Francesco da Perego, detto il Borella, scultore del Duomo nel 1569, esimio a perfezione, sebbene illetterato.

In questo spazio di tempo, del quale ci occupiamo, sorsero nel Duomo non pochi preziosi monumenti grandi e piccoli, dei quali ora faremo parola, ommesse, siccome abbiamo detto, le cose del Leoni e del Pellegrini.

20. — Marco da Agrate, propriamente Marco Ferrari da Agrate, paesello vicino al territorio comacìno, aveva atteso, insieme con altri parenti suoi, verso il 1540 a scolpire nella chiesa della Steccata in Parma, come si mostrerà a suo luogo. Prima di recarsi a Parma, e dopo

ritornato di là a Milano, fu addetto alla fabbrica del Duomo: e si trova negli annali che nel novembre 1562 ebbe incarico di scolpire « un quadro di marmo mancante alla porta verso gli scalini. » Si legge poi nei predetti annali in data del 16 maggio 1566: « Marco d'Agrate lavorò e lavora nella *cascina* della veneranda fabbrica.... ed è eccellente scultore, sempre si comportò bene nelle cose della prefata Chiesa, e perciò è degno di qualche rimunerazione. »

Pochissime opere si conoscono di cotesto esimio maestro; ma di lui rimane un trofeo, il quale può dirsi che tutto il popolo della città e dell'agro milanese ha in mente per averlo veduto, o aver udito parlarne, ed è la famosa statua del San Bartolomeo posta poco lungi dalla porta che mena all'Arcivescovado, e sta sopra marmoreo basamento, in cima del quale è scolpita un'epigrafe consimile a quella dedicata a Jacopino da Tradate nel monumento di Martino V: — *Non me Praxiteles, sed Marcus finxit Agrates.* Il santo apparisce, come reca la leggenda del suo martirio, interamente scorticato; si vede tutta la notomia dei muscoli, dei nervi, delle vene; la pelle è staccata dal corpo, ravvolta e gittata sulle spalle. Chi porta al settimo cielo questa scultura, chi la riguarda come un prodotto meccanico, e quasi la dispregia. Se la voce del popolo fosse voce di Dio dovrebbe dirsi opera divina. Il Cicognara nella sua *Storia della scoltura* (20) dà un intaglio della statua del S. Bartolomeo.

Si ha memoria che l'Agrati nel 1571 scolpiva una statua di San Francesco ordinatagli dai frati di S. M. della Fontana; questo dev'essere stato l'ultimo suo lavoro, perchè allora era vecchissimo, e dopo d'allora più di lui non si parla.

21. — Presso all'altare nella cappella di S. Caterina vi è un modesto ma ben disegnato e ben intagliato monumento funerario di Filippo dei conti Archinti, eletto arcivescovo di Milano nel 1556 e morto nello stesso anno.

Esso uscì dallo scarpello di Baldassare da Lazzate sui confini di Como, constando dagli annali, che il 29 maggio 1559 ebbe costui licenza dai Deputati del Duomo, cui era addetto come lapicida, di condurre quel lavoro per conto della famiglia Archinti. Di quell'artefice, sobrio e corretto, non si sa altro; ma forse è suo il sarcofago marmoreo in cui riposano tre arcivescovi di Milano, della famiglia degli Arcimboldi, uno dei quali volle vivente preparare il sepolcro a sè e a due presuli suoi antenati. Il Monumento degli Arcimboldi è ben architettato e ben tagliato, ed è meritevole di molta considerazione (21).

22. — Molto decoro aggiunse coll'arte sua finissima al Duomo Agostino da Busto. Chiesero costui e il fratello suo Polidoro, nel gennajo del 1512, di essere iscritti fra i lapicidi lavoranti in figura. Di Polidoro non si sa altro; forse morì, forse trasmigrò cogli arnesi del suo mestiere; Agostino rimase, e deve aver fatto parlare altamente di sè, se nel 1517 fu prescelto a comporre il monumento, del quale parleremo più tardi, di Gastone di Foix, parente del re Francesco I, morto alla battaglia di Ravenna. Agostino si applicò a molti lavori, specialmente alla Certosa di Pavia: nel 1537 fu nominato scultore effettivo del Duomo con il salario di L. 24 al mese, « a patto di lavorare figure in marmo per ornamento della fabbrica. » Di queste figure vengono indicate come sue: un S. Gioachino e un S. Isaia posti nella sagrestia meridionale; parecchi simulacri e bassirilievi e una bellissima pala d'altare nella cappella della Purificazione, altri in quelle della Presentazione, e di S. Maria dell'Albero. Vi sono poi di mano del Busti, un ricordo funerario del canonico Gianandrea Vimercati, e il sepolcro del cardinale Marino Caracciolo, governatore del Ducato di Milano. Del primo così il Mongeri (22) « Nulla di più fino di quella Pietà (ordinata dal Vimercati intorno al 1540) tra la prima e la seconda iscrizione, se ora non offerisse che una rovina, e, ancor più, di quelle teste a bassissimo rilievo nel piede,

nella lapide, di squisita bellezza e verità.» Delle scolture del monumento del Caracciolo, che il Morigi disse «lavorate per le eccellenti mani d'Agosto Zarabaia milanese, famoso scultore ed architetto (23)» così favella il Mongeri (24): «Elevasi dal suolo quasi dieci metri; la sua massa architettonica è per intero di marmo nero di Varallo; la statuaria è di marmo bianco; e questa si compone di sei statue; il Cardinale steso dormente sul suo letto funerario, ecc.... Disegno e scultura vi sono eccellenti, sebbene sia questa una delle ultime opere della sua vita.» Il Caracciolo morì nel 1538 dopo aver governato per tre anni Milano: il Busti morì nel giugno dell'anno 1548.

23. — Al di sopra dell'altar maggiore spicca nel mezzo un elegantissimo tempietto con colonne, cornici, capitelli e statue in marmo e bronzo, ed esso accoglie un Ciborio di bronzo fuso e cesellato, che Papa Pio IV donò al nipote Carlo Borromeo, e questi alla Cattedrale. Il tempietto e il ciborio sono due oggetti degni di ammirazione. Il Ciborio era stato lavorato da tre fratelli della famiglia dei Lombardo Solari, come dice l'epigrafe incisa nella base; — *Aurelius, Hyeronimus: et Ludov. Frates. Lombardi Solarii f.* — Il Morigia, contemporaneo, pare attribuire il maggior merito ad Aurelio, e dice (104) «Mandò Pio IV a donare alla Chiesa Maggiore di Milano un mirabile tabernacolo di bronzo dedicato al Corpo di Cristo, opera di bassorilievo fatta in Roma per mano di *Aurelio di Casate terra del Milanese.*» E negli atti dell'archivio Vaticano leggesi (25), sotto l'anno 1560, *che un tabernacolo di bronzo Sua Santità fa fabbricare in Roma per mandare a Milano pagando a maestro Hieronymo ed al padre Aurelio scultore di esso tabernacolo scudi venti d'oro per comperare bronzo.* Il nome del donatore del magnifico lavoro è scolpito in alto: *Pius IIII Pontifex optimus maximus.*

Il disegno del tempietto, che dovea ricevere e decorare il nobil dono, fu affidato all'architetto Pellegrino

Pellegrini verso il 1580, che lo eseguì egregiamente. Un comacìno adunque fu il disegnatore del Tempietto, un'altro l'autore del Ciborio, e un'altro ancora l'esecutore di parte del disegno, ossia quegli che modellò, fuse, incise le ornature del tempietto con precisione e finitezza.

24. — Il costui nome è Andrea Pelizone del fu Gian Pietro, nativo probabilmente ovvero oriundo dell'antico castello di Asso nella penisola Lariana, ove fino da quei tempi viveva la famiglia dei Pelizone, che ivi in parte, e in parte nell'attigua industre terra di Canzo ancora esiste [26].

Il Pelizone, come leggesi negli annali del duomo, aveva ottenuto il 28 aprile 1580, la costruzione del *pulpito settentrionale con li ornamenti di rame imbottito e di ottone dolce con storie sacre e i quattro evangelisti, per il prezzo di 20 scudi d'oro al quadretto.* Il 23 dicembre fu deliberata allo stesso Pelizone la fattura delle parti principali del tempietto, cioè: otto colonne in metallo scanalate, colle loro basi e i capitelli d'ordine corinzio, dell'altezza di oncie 61, pel prezzo per ciascuna di 200 scudi d'oro, quattro statue d'angioli di grandezza naturale, pel prezzo complessivo di scudi d'oro 1650, coi misteri della passione dell'altezza di oncie 24, pel prezzo di scudi d'oro 1000, *da porsi tutto in opera co' suoi accessori.*

Sul merito di questo gruppo o insieme di lavori così parla il Mongeri [27]:

« L'altare che, siccome il maggiore della chiesa, esser dovrebbe un modello di eleganza e di ricchezza, ha qui, invece, una parte, la mensa, ancora in legno, e tale cui l'arte non sa volgere lo sguardo. Non così del Ciborio di bronzo a forma di tempio circolare, colla tazza sostenuta da otto colonne binate. Sulla cornice di quest'ultima siedono otto angioli gittati di bronzo, e portanti gli strumenti della Passione, e sulla cima dell'emisfero, la figura, del pari di bronzo, *del Salvatore trionfante.* » L'esecuzione di questo lavoro, meno le figure di getto, il resto

è di lamina, si deve ad *Andrea Pelizone,* abilissimo cesellatore milanese....

L'Andrea Pelizone fece pure il pulpito dal lato di mezzogiorno, che anch'esso è opera pregevolissima per l'invenzione e l'esecuzione. Per questa opera capitò una trista disavventura all'artefice. Egli aveva ricevuto per L. 46 mila in tanti acconti: l'ingegnere Martino Bassi chiamato a stimare il lavoro lo valutò L. 42 mila; la Fabbriceria lo sollecitò a rifondere la differenza, salvo il richiamo ai tribunali. Il povero Pelizone sbraitava di averci rimesso moltissimo di suo in quel lavoro del tabernacolo e dei pulpiti, e di essere un uomo ruinato: gli amministratori del duomo tennero duro, lo fecero mettere in carcere e ve lo lasciarono fin quando non offrisse malleveria che avrebbe finito tutto entro un termine stabilito.

Giovan Andrea Pelizone aveva esordito come scultore in marmi, imperocchè sta negli atti che il 23 febbrajo 1589 gli fu ordinato di ultimare una figura incominciata entro il Laborerio dove operava insieme con Ambrogio da Casate. Forse di lui figliuolo fu Francesco Pelizone, che verso la fine del 1500 mostrossi *eccellente* in Milano *nell'arte dell'Azzimina,* ossia negli intarsî d'argento e d'oro sopra acciaio o altro metallo, e « ha fatto, scrive il Morigi (28), diverse degne opere che rendono chiaro il suo nome. »

25. — Considerate tutte queste belle cose nel duomo di Milano facciamo un salto su quelle operate dal Pellegrini, che vi fu architetto dal luglio 1567, quando succedette al Seregni, fino al 1586, quando partì per la Spagna. Durante l'assenza del Pellegrini, e più ancora dopo la di lui morte andarono sbollendo gli entusiasmi, che si erano accesi non molto indietro per la guglia maggiore e la facciata. Per lunghissimo tempo non si attese ad altro che a moltiplicare lavori di abbellimento nelle parti superiori.

26. — Si ha l'annotazione che il 22 agosto 1628 a

Giovan Maria Verda del fu Giacomo e a'suoi figli Pietro Giacomo e Giovan Antonio da Campione vennero dati a fare « li forconi, guglie e fiori *alla tedesca* in conformità a quelli stati fatti verso il camposanto, la scala sopra la sagrestia di mezzogiorno insino alla guglia seguente verso il coro, dove termina il parapetto già finito, nella qual opera entrano 23 forconi, 23 fiori e 23 piramidi framezzo ai forconi. » Questi e altri simili erano i lavori minuti, triti, sebbene eleganti, che per lungo tempo continuarono a fiorire nel duomo.

27. — Ma, come avviene non di rado, durante uno stato di sonnolenza e di apatia generale, vi sono taluni uomini che vigilano e meditano, e preparano con il loro ingegno e la loro scienza sorprese grate. Un Francesco della Croce, architetto del duomo, fisso nell'idea della Cupola, studiando e sperimentando riescì verso il 1760 ad assicurare i calcoli e compire i disegni per l'elevazione della sublime piramide incominciati da predecessori. L'otto luglio 1762 ne riferiva al consiglio d'amministrazione. Il consiglio, veduto esserci differenza fra gli studî e i tipi del Della Croce e quelli stati fatti dal riputato precedente architetto Merlo, volle che il Della Croce, trattandosi di cosa tanto difficile e imponente, avesse a rifare un'altra volta gli studî circa la solidità, l'altezza e gli altri accessori della maggior guglia, e a tener conto delle considerazioni del Merlo, uomo di gran vaglia. Si volle anche che fossero sentiti alcuni dei più intendenti in matematica, fra i quali il professor Paolo Frisi e il celebre astronomo Boscovich per quanto attenevasi alla statica e alla meccanica. Fatta qualche variazione al disegno e avuti d'ogni parte gli avvisi favorevoli, il Della Croce stese la mano all'opera, la quale dopo molte trepidazioni e molti sforzi venne felicememte compita nel 1769. Si fece posare la guglia sull'anello superiore del tiburio, come nella chiesa di Chiaravalle, che si può dire abbia servito di guida e di modello; la si afforzò con otto archi ram-

panti doppi, i quali stringono tre piedritti impiantati sulla cordonatura, e chiude nel suo gremio una scala a chiocciola, la quale ascende fino al vertice, ossia ai piedi della statua della Madonna che la finisce. La guglia, compresa la statua di rame dorato della Madonna, si eleva a metri 33, e dal livello della sottoposta piazza a metri 108 all'incirca: altezza meravigliosa e vertiginosa conseguita con il lavoro e l'ardimento di capimastri, muratori, scultori, lapicidi in gran parte comacìni.

28. — Il popolo Milanese guardò e acclamò entusiasta a questo nuovo quasi miracolo dell'arte, e faceva confronti tra la freccia o aguglia di Milano e le più alte e ardite d'Europa. Non v'era più nulla da invidiare alle più celebri cattedrali. Ma essendo nell'ordine naturale che una cosa chiami l'altra, il buon popolo Ambrosiano sentì ridestarsi in sè le intense e lunghe brame de'suoi padri di avere una buona volta anche la maggiore Facciata, che non mai s'era potuta fare. Erano state molteplici e vessate le questioni del disegno di essa dai tempi del Pellegrini, che fece il suo e lo lasciò imbarcandosi per la Spagna: l'annotatore degli Annali del Duomo le riassume colle brevi parole, che qui riferiamo. « Alla povera facciata, ei dice (29), di marmi quadrati bianchi e neri trattavasi di sostituirne una degna; e poichè nessun disegno esisteva, vi concorsero molti architetti. Due ne aveva fatti il Pellegrini, abbandonando affatto il gotico, e ponendo un piano di dieci colonne, erette su piedestallo, in uno, nell'altro piantate su zoccoli a pian di terra. Ma il Pellegrini fu chiamato a Madrid, e la peste sopravvenuta obbligò a spendere altrimenti il danaro. Più tardi vi si tornò sopra, e furono consultati Martino Bassi, Pietro Antonio Barca, Lorenzi Biffi, barnabita, Giacobino della Porta, Onorio Longhi, Lelio Buzzi, Tolomeo e Gerolamo Rinaldi, Antonmaria Corbetta, Francesco maestro Ricchini, Gerolamo Sasso e Muzio Odi. Quest'ultimo fece prevalere dei concetti del Pellegrini quello che non aveva il colon-

nato davanti, e subito fu posto mano all'opera. » Le fondamenta furono incominciate sotto l'architetto Lelio Buzzi, ma presto sospese; e venne licenziato il Buzzi d'ordine del Capitolo che aveva preso ad amministrare la fabbrica, e deliberò molto seriamente come segue: « Essendochè il Capitolo intenda progredire alacremente, sia con il costruire la parte anteriore della chiesa maggiore di Milano, secondo i tipi fatti anticamente o che saranno fatti nuovamente se vi sarà bisogno, e trattandosi perciò di una struttura e di una fabbrica così ammirabile, di cui non vi ha l'uguale in tutto l'orbe terrestre.... ordinarono che si abbiano a ricercare d'ogni parte scultori e lapicidi esimî, e uno dei migliori e più prudenti architetti di tutta Europa, che abbia continuamente ad assistere alla fabbrica.... » Le parole del Capitolo furono belle, ma l'uomo adatto non potè trovarsi. Nel 1607 avvennero contrasti fra il Richini e il Barca per il disegno; se ne commise e pagò uno a Onorio Longo in Roma; si confermò nel 1609 quello del Pellegrini ritoccato dal Corbetta. Nel 1629 sorgono nuove contestazioni; nel 1642 si espongono i disegni del Pellegrini e quelli del Ricchini e del Buzzi; nel 1652 si richiese il parere del Bernini sui disegni del Castello e del Buti, che prescelse quelli del primo con qualche variante; nel 1745, dopo lungo riposo, si ordinò un disegno al Vanvitelli, il cui nome altisuonante per la costruzione del Palazzo di Caserta riscosse i dormienti.

29. — Risvegliatisi gli spiriti, un Galliori, architetto del duomo, faceva per conto suo un disegno della facciata; Felice Soave da Lugano, fratello del dolce scrittore di novelle e di operette didascaliche, ereditò quel lavoro, e, architetto anch'egli del duomo, lo rifece, e lo presentò nel luglio 1791 all'Amministrazione, che, esaminatolo e fattolo esaminare, lo approvava. Intanto scoppiò la rivoluzione francese, che pose tutto in scompiglio e soqquadro: scesero dall'Alpi i Giacobini, che non si curarono di artisti e arti, e si volsero più al distruggere che all'edifi-

care. Per fortuna, alla testa di quelle caterve armate stava un uomo della più alta intelligenza, Napoleone Bonaparte; egli vide e notò la fronte della cattedrale milanese nuda e scoronata, e risolvette e decretò che avesse ad essere rivestita e coronata. Fra i trambusti delle guerre lasciò le cure dell'esecuzione al suo ministro per il culto. Si tirò fuori il modello del Soave, che moriva il 29 aprile 1803, e aveva per successore l'architetto Leopoldo Pollak, di origine viennese, il quale rifuse il lavoro del Soave valutato della spesa di tre milioni; lo ridusse, e restrinse l'importo a un milione e 700 mila lire, giusta le raccomandazioni ossia gli ordini del ministro. Anche il Pollak fu sorpreso dalla morte nel marzo 1806, avanti l'incominciamento dell'opera.

30. — A occuparne il posto fu chiamato Giuseppe Zanoja da Omegna sul lago d'Orta, elegante scrittore in versi e prosa, e professore d'architettura nell'accademia di Milano. Questi ebbe l'ajuto di Giuseppe Pollak figlio del defunto Leopoldo; ma non potendo anche con ciò reggere per l'età e la debole salute alle gravissime cure e fatiche, propose e ottenne la nomina del prof. Carlo Amati ad architetto generale, promettendo egli, che lo avrebbe diretto e assistito, senza stipendio alcuno « nelle cose straordinarie in qualità di architetto onorario della fabbrica. » L'Amati coll'ajuto dello Zanoja rinnovò il modello, ne calcolò la spesa, ne fece l'invio al ministro del culto, che, sentita l'Amministrazione del duomo, e avuto l'avviso favorevole dell'Accademia di Belle Arti, lo rispediva coll'approvazione. Nel 1807 le linee tirate colla matita incominciarono e proseguirono a diventar masse di marmi; ma nel 1809 lo Zanoja o perchè non interpellato qualche volta o non ascoltato, si risentì di parecchi errori incorsi nella costruzione e reclamò al Consiglio di amministrazione, che fece disfare e rifare immediatamente il mal fatto. Nel 1811 il corpo della facciata, salvo le ornature e alcuni accessorî era finito; e secondo il desiderio manifestato dal Munici-

pio, si potè illuminare cupola, guglia maggiore e facciata in occasione della nascita del re di Roma.

Come Simone d'Orsenigo, Marco, Jacopo e Zeno da Campione e altri del territorio Comacìno furono i primi a scavar le fondamenta, a innalzare i piloni e a distendere le arcate del duomo; come Giovanni e Guiniforte Solari allungarono e allargarono le navate, e l'Amedeo, il Briosco e Cristoforo Lombardo voltarono la cupola, e la ornarono in giro: ora il Soave, lo Zanoja, l'Amati, dello stesso territorio, posero fine dopo quattro secoli all'ultima opera grandiosa che fu la facciata. La quale se non riuscì proporzionata nella mole, sontuosa, armonica, come era da desiderare, e richiedeva la vastità dell'edificio, e il carattere fondamentale delle forme antiche; ciò dipese non dalla minore perizia dei nuovi architetti, ma dalla mancanza di pecunia e di libertà d'azione. Per questa scarsezza di mezzi fu necessità mantenere quanto era stato fatto dal Pellegrini, e con artificiosa ma ingegnosa gradazione passare dallo stile romano-greco a quello del neogotico, ossia conciliare gli inconciliabili. Tuttavia la conservazione del primo piano disegnato da Pellegrini fece sì che fossero mantenuti i ricordi e alcuni marmorei lavori squisitissimi di artisti discendenti da una storica famiglia, che abbiamo incontrata fin quasi sul principio del millenio. Dal 1618 al 1647, cioè per quasi 40 anni scolpiva nel *Laborerium* del duomo un Bono Gian Giacomo da Campione, e vi allevò il figlio Francesco, che ivi rimase fin quasi alla fine del secolo, cioè fino al 1695; dopo di essi vi entrarono due loro conterranei, forse della famiglia stessa, Carlo Antonio Bono, pittore e scultore, che visse nel laborerio dal 1645 al 1673, e il di lui figliuolo Giuseppe, che esercitò anch'egli lo scalpello. Costoro lavorarono, taluno con grande perizia, nella facciata del Pellegrini. « Le porte, scrive il Mongeri (30), ricche di modanature intagliate, vanno adorne, nei loro pilastri di fianco, di magistrali lavori rilevati dal marmo. Vi sono raffigu-

rati, a foggia di pendagli, fiori, frutti, erbe, animali, figure umane; per arditezza di scalpello sono degni di attenzione quelli della porta maggiore intagliata nel 1635 da Gian Giacomo Bono e Andrea Castelli », ambedue comacìni. Giova qui notare che ai tempi o poco dopo del Pellegrini diedero bei saggi in marmo entro il duomo un Solari Pietro Antonio di Giov. Antonio, e un Pietro Antonio Daverio dell'agro Varesino.

31. — Crescendo la facciata nuova, e apertosi largo campo ad artefici ed operaj d'ogni fatta, non è a dire come s'avviasse e ingrossasse di continuo il movimento di emigrazione verso Milano, e a centinaja, dalle sponde dei tre laghi, dai poggi di Saltrio e di Viggiù, dalle balze della Valsolda e della Vall'Intelvi, scendessero maestri di muro e di legname, lapicidi e scultori, stuccatori e ornatisti a prender parte ai cimenti e alle gare del lavoro nel loro vecchio duomo. Certamente oltre la vicinanza dei luoghi e la facilità di un'onesto guadagno, fu, lo si deve ammettere, il sentimento di un'antica emulazione, e il pensiero di una specie di privativa acquistata dai padri, avi ed atavi nel corso di secoli in quell'edificio monumentale, che spingeva moltissimi di quegli uomini all'impresa. Un mondo di statue e statuette, di alti e bassi rilievi, di quadri, cornici, occhi, rabeschi e ricami di vario gusto e forma, uscì a popolare e animare la nuova risplendente facciata. Più di trecento statue uscirono dai marmi cavati la maggior parte alla Gandoglia, e servirono a compire la decorazione; dodici di forma colossale, andarono a posare sulle dodici piramidi o guglie, che ornano la parte superiore; altre più piccole entrarono a vivere nelle nicchie distribuite in giro alle piramidi. Ove sono sculture, ivi sono i nomi di artisti comacìni.

Nel primo ordine, fra i bassorilievi che ornano la base dei pilastroni è di Grazioso Rusca quello, che rappresenta Mosè bambino salvato dalle acque del fiume Nilo dalla figlia di Faraone. Nel secondo ordine, appartiene a Do-

nato Carabelli il bassorilievo che raffigura la simbolica lotta dell'Angelo con Giacobbe. Parimenti di costui è l'allegra scena degli esploratori ebrei che ritornano all'accampamento portando sulle spalle un grosso grappolo d'uva: Carlo Maria Giudici da Viggiù scolpì il bassorilievo rappresentante il fiero cherubino che scaccia Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre, e l'altro, grandemente espressivo, che pone innanzi l'ispirato Giobbe ridotto a giacere su di un sozzo letamajo. È pure opera del Carabelli il profeta Daniele seduto nella fossa dei Leoni.

Uscì dalle mani di Carlo Gerolamo Marchesi da Saltrio il bassorilievo colla robusta figura di Mosè chiuso e ritto nel roveto ardente; e appartiene a Giuseppe Buzzi, l'altro consimile rappresentante Mosè che fa scaturir l'acqua da una roccia del monte Oreb. Opera di costui è anche la statua di S. Giacomo minore; come di Grazioso Rusca il bassorilievo raffigurante il profeta Elia, che presenta alla madre desolata il figliuolo da lui resuscitato.

Sarebbe inutil cosa indicare a una a una tutte le sculture dei maestri comensi: di Carlo Gerolamo Marchesi da Saltrio; di Giorgio, Giuseppe, Grazioso, Antonio e Gerolamo Rusca da Rancate: di Giovanni Battista e Giuseppe Buzzi da Viggiù; di Francesco, Donato e Casimiro Carabelli da Castello S. Pietro; di Gerolamo e Carlo Maria Giudici da Viggiù; di Carlo e Gian Giacomo Bono da Campione; di Gerolamo e Bernardo Argenti da Viggiù; di Pietro Ferroni da Lugano; di Butti Gerolamo, e Buzzi Leoni Francesco da Viggiù; di Stefano Girola, Giovanni Battista Raggi e di altri artisti di diversi punti del territorio di Como, eseguite nella facciata, prima e ai tempi dello Zanoja e dell'Amati.

È fatto degno di nota, che parecchi di cotesti maestri, come taluni loro antenati, spesero intera una lunga vita sotto le vôlte, intorno alle pareti esteriori o nelle parti superne del duomo di Milano. Giuseppe Buzzi vi lavorò dal 1791 al 1835; Carabelli Donato dal 1789 al 1840; Carlo

Maria Giudici dal 1752 al 1804; Gerolamo Marchesi dal 1786 al 1809, e Grazioso Rusca dal 1785 al 1829, cioè qualcuno perfino 40 e 50 anni di seguito. Singolare tenacità e vitalità di uomini, che s'applicavano quasi quotidianamente a intellettive meditazioni e a pesanti lavori manuali!

Sono fatti ancor più meritevoli di considerazione e ispiratori di giusto orgoglio, l'essere quasi tutti cotesti uomini riusciti autori di opere belle e laudabilissime; l'essere il Rusca Grazioso salito e rimasto moltissimi anni protoplaste o scultore capo della fabbrica; l'aver essi mantenuto alto il vessillo nell'arte a lato di pochi ma valenti maestri venuti da altre provincie, del Monti Gaetano da Ravenna, del Cacciatori Benedetto da Carrara, del Fracaroli Innocenzo da Verona; l'avere finalmente risuscitata e promossa una scuola e un'officina, ove si educarono e misero le penne per sublimi voli non pochi statuari dei primi d'Italia: Pompeo Marchesi da Saltrio, che tenne la dittatura a Milano, come il Bartolini a Firenze, il Tenerani a Roma; il Somaini Francesco da Caversaccio, la patria dell'elettissimo pittore Giovanni da Milano; l'Antonio Tantardini derivato da quella valle onde scese il gran romanziere e primo lirico del secolo, Alessandro Manzoni; il Vincenzo Vela da Ligurnetto, sull'ultimo lembo dello squarciato territorio di Como, che consacrò lo scarpello all'arte, la carabina all'indipendenza d'Italia; il Tabacchi Edoardo e altri, glorie imperiture dei paesi dell'alta Lombardia.

32. — Con questi bei nomi, i quali sono gli ultimi anelli di una catena di splendide memorie e di opere ancor vive e sorprendenti, ci distacchiamo, come poco innanzi dalla Certosa di Pavia e dalla cattedrale di Como, anche dal duomo di Milano, creato non dalla volontà dispotica di un Principe, ma dai cuori devoti dei fedeli; edificato e decorato non da artefici stranieri, ma dalle intelligenze sottili e severe, e dalle braccia robuste dei figli delle pro-

vincie lombarde e specialmente dei monti, dei laghi, dei colli di Como. La Metropolitana milanese sorge e rimarrà perenne documento di un popolo che crede e che sente; di una civiltà, che incontra più volte ostacoli di forze interne ed esterne, ma vince e progredisce; di un'arte grande ed elevata, che si modifica coi secoli, subisce gli impulsi di sistemi e gusti differenti, ma serba le impronte di ciò che vi ha in essi di più marcato e imponente. L'area della fabbrica è di 11,700 metri quadrati, dei quali quasi 2,000 sono occupati dai piedritti o imbasamenti dei pilastri, che si elevano altissimi a sostener gli archi e le vôlte; laonde lo spazio libero è di 9,700 metri, capace di contenere 30,000 persone. Innumerevoli sono le guglie e gugliette; più di 4,000 le statue che adornano al di dentro e al di fuori le pareti del duomo. Il quale perciò può dirsi un libro di storia, e un museo d'arte aperto, che insegna le vicissitudini politiche e le scuole d'arte succedutesi in 500 anni, se non in Italia, certamente in Milano. I maestri di Como o Lombardi entrano continuamente e spiccano in questa sintesi maravigliosa.

Ora, con i migliori intendimenti, si vorrebbe rifare la Facciata, che ha parecchi difetti, e smarrì le caratteristiche del tipo originale o fondamentale. Un concorso mondiale fu bandito, e un giovane architetto, Giuseppe Brentano, oriundo dal lago di Como, riportò la palma nella nobile gara, che l'invida morte gli rapiva nel più bel fiore degli anni. Un altro giovane architetto, Luca Beltrami, proveniente dal lago d'Orta, studiò da solitario una nuova facciata, e la espresse in un modello in legno, che ottenne elogi. Sono sempre i Comacìni che battono l'ali intorno al duomo. Noi non amiamo entrare nella questione omai vessata; ma esporre semplicemente e modestamente due considerazioni. La prima, che volendosi allargare e innalzare la facciata, e ridurla allo stile antico, bisognerebbe prestabilire una sede ossia contorno o piazzale, dove siano disposti gli ajuti di una commisurata prospettiva, della conveniente distri-

buzione delle parti, della simmetria e armonia dell'insieme, come le Procuratie di fronte al S. Marco di Venezia; il Colonnato del Bernini ai lati del S. Pietro in Roma; la Torre pendente, il Battistero, il Camposanto in cerchio al Duomo di Pisa; sia pure anche una piazza irregolare, ristretta, tumultuosa, quale gira intorno a S. Maria dei Fiore in Firenze, che giova a far risaltare e a far ammirare il Battistero con le porte di bronzo del Donatello e del Ghiberti, il campanile di Giotto, la mole dell'Arnolfo e del Talenti, e la cupola del Brunellesco. È possibile conciliare in Milano le maniere della scuola gotica e lombarda di Marco e Jacopo da Campione, di Giovanni e Guiniforte Solari coll'architettura fioritissima, manierata, e in molta parte, diciamolo, per necessità, industriale del Mengoni? Forse, pronunceremo una bestemmia, avrebbe conferito meglio la fuga de' portici del vecchio e caratteristico coperchio de' Figini, accompagnato da altri due a ponente e a mezzogiorno dello stesso genere. È la seconda considerazione, che volendosi, per ragione della disuguaglianza dello stile, togliere ciò che non conviene e non concorda con il tipo vetusto fondamentale, dovrebbesi sopprimere il Battistero, e il Tempietto in cima all'altar maggiore del classico Pellegrini, gli altari e alcune cappelle laterali del Pellegrini, di Martino Bassi, del Seregni, del Buzzi, del Ricchini informati al classico e in qualche punto al barocco; e per fino sopprimere la cupola dell'Amedeo. La cura di proporre e risolvere non spetta al solo Consiglio municipale, ma all'autorità del Governo, e sopratutto al Popolo che deliberò e sacrificossi ne più bei tempi della fabbrica. Il popolo non è il volgo o la plebe, ma l'unione di quanti rappresentano le diverse classi sociali, e per ragione o per istinto rilevano e comprendono i sembianti migliori del vero e del bello. Nei principî della edificazione ciascuna porta mandava i suoi eletti al consiglio della fabbrica, che veniva costituito da parecchie centinaja di cittadini: allora si trovarono i mezzi per le spese, si trovarono i buoni ar-

tisti, e si fece il miracolo. Si consulti l'aristocrazia o la democrazia, poco importa, meglio che sia sentita l'una e l'altra, ma non l'oligarchia industriale, che non ha i meriti nè dell'una, nè dell'altra, ma i difetti di ambedue. Facciamo augurio, che la grande cattedrale si mantenga non ancella, ma signora, non mercato di un vulgo ma monumento insigne di un popolo: questo l'addio e l'augurio al duomo di Milano.

NOTE

(1) *Testamento 4 luglio 1393* rogato da Premolo Venzago notajo di Milano.

(2) *Superior et prior aliorum inzigneriorum de fabbrica.*

(3) *Antiquissmam aureamque et sanctam libertatem urbs hec inclyta feliciter reassumpsit.*

(4) Giulini: *Memorie della Città e Campagna di Milano*; Lib. LXXXV (anno 1452), pag. 497: — *Filius quondam magistri Marci qui toto tempore sue vite illud Ingegnerie officium taliter exercuit ut pauci aut fere nulli ipsi equiparandi sint.*

(5) *Gaudeamus in Domino quod sancta nova metropolis ecclesia mediolanensis*, ecc.

(6) *Guiniforte Solari, architetto.*

(7) « *Instruant ipsum Hyeronimum artem sculpturæ marmoris.* »

(8) Milizia, *Dell' architettura.*

(9) « *Bartholomeus de Gongonzola magister super Tiburium.* »

(10) *Dei Grutteschi*; lib. VII, pag. 512.

(11) *Notizia d' opera di disegno* pubblicata e illustrata da Jacopo Morelli, 2.ª edizione riveduta e annotata per cura di Gustavo Frizzoni. — Bologna, tip. Zanichelli, 1884.

(12) *Descrizione del Duomo di Milano.*

(13) *L' arte in Milano*, pag. 151.

(14) *Jo. Antonius Homodeus annorum 75 ex decrepitate.*

(15) *Vita di Gio. Antonio Amedeo*, Parte II, pag. 174.

(16) *Idea dell'Architettura*, ecc., Parte I, lib. I.

(17) *L'arte in Milano*, pag. 412.

(18) *Idem.* pag. 260.

(19) *L'arte in Milano*, pag. 436.

(20) Tomo II, tavola LXXX.

(21) *L'arte in Milano*, pag. 168.

(22) *Ibid.* pag. 156.

(23) *Il Duomo di Milano* descritto da Paolo Morigia; Capitolo IX, *dei Sepolcri*, pag. 165.

(24) *Come sopra.*

(25) *Libro maestro dal 1560 al 1568, Fabbriche,* nell'Archivio Vaticano al foglio 17, 1560.

(26) Nei registri dell'Archivio plebano della Chiesa prepositurale di Asso, i quali principiano con il 1555, si trova, fino dai primi anni, segnato più volte il nome dei *Pelizone.* È segnato il battesimo in data 31 gennajo 1565, di Gio. Battista figlio di Petro di Pelizone detto de *hierusalem* (di Gerusalemme). Forse l'Andrea era fratello maggiore di costui, e se nacque, come è indubitabile, avanti il 1555, non può trovarsi nei registri che si hanno.

(27) *L'arte in Milano,* pag. 159.

(28) *Della nobiltà in Milano,* ecc., pag. 297.

(29) Vol IV, pag. 67.

(30) *L'Arte in Milano,* pag. 148.

CAPITOLO XIX

OPERE SPECIALI DI ARTISTI COMACÌNI NEL 1500 IN LOMBARDIA: LEONE LEONI E PELLEGRINO PELLEGRINI

1. — Il Rinascimento classico, delle cui origini, cause ed effetti già ci siamo intrattenuti, e che succedette, coll'aprirsi del secolo XVI, al neogotico e al bramantesco, s'era diffuso da un capo all'altro dell'Italia. Un'alito di grazia spirava dapertutto, e quasi una mano di lucida vernice si distendeva su tutto: anche ai lavori dei maestri lombardi, già ruvidi, angolosi, succedettero altri, forse più di quelli di altri paesi, profilati ed eleganti. Scomparve la scuola di Jacopino da Tradate e di Filippino degli Organi, e venne innanzi in sua vece quella dell' Amedeo, del Rodari, del Gobbo, dei Briosco, del Busti, che avevano condotta la scultura, specialmente la ornamentale, a tal grado di fantastica leggiadria e di finitezza plastica da non cedere alle venuste e capricciose produzioni dell' arte greca. Abbiamo notato queste progressive evoluzioni del pensiero, e delle forme classiche anche nelle costruzioni monumentali, di cui ora abbiamo finito di tenere parola, come il Duomo

di Como e la Certosa di Pavia, il S. Celso, il S. Satiro e la Madonna delle Grazie in Milano. Ora considereremo taluni monumenti sparsi entro Milano e in diversi punti della Lombardia per viemeglio riconoscere il passaggio graduato dall' arte vecchia alla nuova, e vedere questa arrivata a poco a poco allo stato suo più bello e perfetto.

2. — Facciamo un' altra corsa alla Certosa, dove sono due oggetti monumentali, che abbiamo indicati appena: il mausoleo di Gian Galeazzo Visconti, ancor integro e maestoso; e i due simulacri marmorei di Lodovico il Moro e di Beatrice d' Este, avanzo del loro deposito funerario alle Grazie.

Gian Galeazzo mentre stava per impossessarsi di Firenze e farsi gridare Re d' Italia (1), s' ammalò nel castello di Melegnano, ov' erasi ritirato per timore della peste da Pavia, e qui, credesi di peste, morì il 3 settembre 1402; e giacque provvisoriamente nella vicina Abbazia di Viboldone. Aveva nel 1397 fatto testamento e nel 1401 aggiuntovi un codicillo col quale disponeva che si elevasse nel duomo di Milano un sontuoso monumento per accogliere le ossa di suo padre interrate nella chiesa di S. Agostino a Pavia; e nel tempio della Certosa dietro l' altar maggiore si erigesse un sepolcro in marmo per ricevere il suo cadavere.

Il corpo di Gian Galeazzo fu a dì 9 novembre del 1445, dopo 43 anni dalla morte, trasportato da Melegnano a Pavia, e depositato, chi dice in S. Agostino accanto a suo padre, chi a S. Pietro in Ciel d' Oro, e chi distinguendo fra chiostro e tempio, in una cella del chiostro della Certosa in aspettazione del mausoleo, che la sua volontà aveva ordinato, e la munificenza pagato anticipatamente. Da una lettera non molto esplicita del 16 febbrajo 1474 del duca Giovan Galeazzo Sforza ai Certosini parrebbe potersi dedurre che ancora fino a quell' anno il duca Gian Galeazzo non era stato sepellito entro la Certosa. Il duca dopo avere ricordato i meriti di Gian Galeazzo per la fondazione del

Monastero, e la di lui volontà di venir tumulato in quel tempio, soggiunge: « Ciò fino a quest'ora venne fatto, ma il corpo rimane ancora qui nel nostro Monastero. Ora avendo noi stabilito che non si tardi più oltre di trasferire finalmente il corpo ossia le ossa di quel nostro bisavolo nel Monastero della Certosa secondo che fu ordinato nel testamento: perciò con la maggior premura vi esortiamo che il prenominato duca non lo si veda e non rimanga più oltre fuori del luogo, ove volle che fosse deposto dopo morte. (2) »

Pare che i monaci, udita l'antifona, si disponessero a cantare il salmo, cioè a incominciare la costruzione del sepolcro. Ma le notizie relative all'incominciamento di esso quali ci pergiunsero, non sono che quelle dianzi esposte nel parlare della erezione della facciata del tempio, e del sepolcro del vecchio duca. Risulterebbe da esse che il disegno doveva essere fatto, e l'opera avviata prima del 1494, imperocchè in quell'anno un maestro Bono veniva spedito a Carrara con il disegno per farvi incetta di marmi per la facciata e per il sepolcro. E parrebbe anche risultare che essendo allora ingegnere generale della Certosa Guiniforte Solari, tanto lodato dal prenominato duca, egli avrebbe dovuto essere l'architetto anche del deposito funerario. Il Cicognara (3) ritiene il concetto del monumento corrispondere al tempo che Guiniforte era alla Certosa, ma l'esecuzione essere posteriore condotta in molti anni e da più mani, e lavoro in parte squisitissimo, in parte mediocre.

Fin qui abbiamo due date certe: quella del 1474, sette anni avanti la morte di Guiniforte, quando Giovan Galeazzo eccita i Certosini a pagar il loro debito verso il fondatore del Monastero; e l'altra del 1494, quando si richiedono marmi al marchese Malaspina di Carrara per l'ultimazione della Facciata e del Sepolcro.

Un anonimo tedesco, così espone la storia e il merito di questo mausoleo:

« Nel braccio sinistro della croce rimirasi l'imponente

monumento del duca Giovan Galeazzo Visconti fondatore della Certosa. Benchè l'Italia possegga molti celebri mausolei, si può dichiarare con sicurezza che questo è il più grandioso, tanto per la mole quanto per il pregio artistico. Il disegno venne fornito da Galeazzo Pellegrino fino dal 1494; ma passarono molti e molti anni prima che l'opera fosse ultimata. L'iscrizione sull'urna, che ne indica il compimento, è del 1562, e dice: — *Joanni Galeatio Vicecomiti Duci Mediolani primo — ac priori ejus uxori — Certusiani memores gratique posuere — MDLXII die XX Decembris.* — Il monumento in marmo di Carrara, isolato da tutte le quattro parti, forma quasi un piccolo tempio, ed è ricchissimo di sculture d'ogni fatta. Vi è quantità grande di marmi convertiti in arnesi guerreschi, e in suppellettili domestiche a uso del secolo XV, disposte a modo di trofeo. Sulla magnifica urna presentasi il duca Giovan Galeazzo, di grandezza al naturale, coricato, avente presso il capo la statua della Vittoria, e ai piedi quella della Fama seduta, opera più moderna di Bernardino da Nove. Il monumento che si basa su bellissimi pilastri, elevasi a guisa di tempietto sulle statue vicine verso il vôlto, e termina in alto in una specie di cupola, formata quasi a foggia di capitello dallo scudo tenuto da statue genuflesse, che portano le insegne della Casa Visconti e della Lombardia, e l'armatura di Galeazzo. Sulla piattaforma presso la cupola sono collocate alcune statue e sfingi impegnate a sostenere alcuni candelabri riccamente elaborati. Si vedono nel mezzo, in giro alle pareti del mausoleo, alcuni stupendi bassorilievi di Giovan Antonio Amedeo rappresentanti le più illustri gesta della vita di Galeazzo. Vi è anche una statua della Madonna col Bambino di grandezza al naturale, opera esimia di Benedetto da Briosco; come vi hanno sculture attribuite a Gian Giacomo Della Porta: il monumento lo si vuole eseguito da Cristoforo Romano. »

Queste le parole del tedesco, il quale disse alcune cose vere, e altre erronee pescate nel manoscritto del monaco

anonimo Certosino, del quale conviene riportare alcuni periodi, in seguito ai quali esporremo alcune osservazioni. Dice la cronaca del Certosino: Il sepolcro del fondatore è tutto di Cristoforo Romano; — ma queste parole sono attraversate da linee verticali di cancellatura. Leggesi poi: « L'anno 1492 maestro Giovanni Cristoforo Romano fece l'arca ossia sepolcro dove sono scolpite le historie del duca Galeazzo fondatore, et durò l'opera sino al 1497, d'accordo D. 8000 e D. 100 di donativo. » Più innanzi: « Il disegno della cassa dove sono riposte le ossa del duca Galeazzo fondatore fu fatto da Galeazzo Peregrini ingegnero con il disegno delli Torriani intorno alla chiesa. » In un foglietto separato trovasi: « Il sepolcro del duca Galeazzo con altra figura al suo sepolcro parte sono fatte dal maestro Giovanni Cristoforo Romano l'anno 1492 sino al 97 per fatture sc. 8000; » e più in là: « Le altre due figure con le arme in mano poste al sepolcro del duca, cioè una detta la Fama, e l'altra la Vittoria furono scolpite da Bernardino da Nove comasco per sc. 75 per figura e sc. 25 per arma. » Ommettendo parecchie notizie inutili e anche assurde, che sono nel manoscritto (4), trascriviamo un elenco di scultori assegnati al 1500: « Benedetto da Briosco, Aloisio da Lomazzo, Giovanni Jacomo de Nove, maestro Cristoforo de Ganti il sepolcro; Bartolomeo Nove le due statue al sepolcro, Paolo da Sesto, Angelino da Somma, Francesco da Briosco, Silvestro da Carate, Antonio della Porta detto il Tamagnino. »

Nei passi dei due scrittori vi è confusione e anche un po' di contraddizione. Una volta si dice che architetto del sepolcro fu Cristoforo Romano, un'altra Galeazzo Peregrini: quale si vuole dei due? Quanto a noi riteniamo, e così sembra ritener debba chiunque giudichi con qualche lume di critica, che nè l'uno nè l'altro dei nominati autori abbia a dirsi il disegnatore del sepolcro del duca Galeazzo Visconti. Non Galeazzo Pellegrini, il cui nome non si ritrova nè a Pavia nè a Milano, non è citato dal Va-

sari o da altro scrittore di cose d'arte, o cronicista di quell'epoca: del Torriani devesi dire lo stesso. Avvenne forse una strana associazione di idee nella fantasia del Certosino, che lo trasse a scrivere questo: forse voleva dire Galeazzo Alessi Perugino, venuto in Lombardia verso il 1550, e perciò scrisse quel che scrisse. Quanto a Gian Cristoforo Romano, sappiamo che fu discepolo di Paolo Romano e scultore valente. Il Cicognara crede ch'ei lavorasse alla facciata della Certosa nel 1473, ma non reca nessun documento a sostegno dell'opinione sua, la quale deve dirsi anche erronea di fronte alle parole del duca Galeazzo Maria Sforza, il quale nel 1474 dice che fino allora nulla erasi fatto per il Sepolcro, e devesi aggiungere anche per la facciata commessa nel 1473-74 ai fratelli Mantegazza e all'Amedeo, come abbiamo dimostrato. Il Vasari ricorda soltanto tre artisti: Agostino da Busto, Cristoforo Solari, e Gian Giacomo Della Porta. Dice del primo (5): « Di mano del medesimo Agostino Busto sono alcune opere nel duomo, e in S. Francesco la sepoltura de' Biraghi (a Milano); ed alla Certosa di Pavia molte altre che son bellissime; » del secondo: « Concorrente di costui fu Cristoforo Gobbo, che lavorò anch'egli molte cose nella facciata della detta Certosa, e in chiesa tanto bene, che si può mettere fra i migliori scultori che fossero in quel tempo in Lombardia; » e del terzo (6): « Il medesimo Giovan Giacomo (Della Porta) ha fatte molte belle opere alla Certosa di Pavia, e particolarmente nel sepolcro del conte di Virtù, e nella facciata della chiesa. »

Non abbiamo adunque argomenti che possano togliere la ragionevole supposizione di essere stato Guiniforte Solari l'autore del disegno sia della Facciata, sia del Sepolcro: bensì ci soccorrono le testimonianze del Vasari che il Busti, il Gobbo, Gian Giacomo Della Porta posero lo scalpello maestrevolmente all'esterno e nell'interno della chiesa della Certosa, e del Della Porta si dice esplicitamente, nel sepolcro. Ai quali grandi artisti deve aggiun-

gersi Benedetto da Briosco, il quale, come consta da atto pubblico, prese nel 1501 a costruire e intagliare la porta maggiore del Tempio, e certamente egli e i suoi, valenti quali erano e sonosi mostrati, non potevano non partecipare a un lavoro vasto e sontuoso, il quale richiedeva copia grande di braccia e di ingegni, come fu il sepolcro.

Il resto dei nomi e dei fatti esposti dai due anonimi si possono accettare, ma senza dimenticare che la Cronaca dell'anonimo Certosino non potè essere scritta che nel 1600 avanzato, conciosiacchè in essa si faccia cenno di opere fatte nel 1586, nel 1598 e perfino dopo l'inizio del 1600, e non mai si ricordino registri, memorie e documenti, che abbiano valore, i quali forse erano andati spersi o distrutti durante il lungo assedio di Pavia, quando la Certosa venne invasa dai soldati di Francesco I e Carlo V, e grandemente danneggiata. Rimasero le tradizioni dei monaci che il buon Certosino raccolse, e ammanì in pasto agli scrittori di guide, ai ciceroni di piazza, e talvolta anche a uomini colti, ma osservatori irreflessivi.

Intanto un gran merito si raduna intorno a questo Sepolcro per i maestri di Como, dalla cui mente fu in gran parte ideato, dalle braccia quasi per intero scolpito. Il chiarissimo Magenta, forse abbandonandosi a soverchio lirismo, scrisse di quel mausoleo, che certamente desta stupore (7): « È opera che vuol essere veduta e non descritta, essendo la parola impotente a delineare un complesso così armonico di marmi, la più parte dei quali sono un capolavoro. Bassorilievi, statue, candelabri, arabeschi, trofei, imprese, ghirlande e ogni genere d'ornati che più vaghi non sapremmo concepire, tutto è in quel monumento condotto con tale finezza e buon gusto da farne la maraglia del tempio. »

3. — Molto più piccoli di volume, ma di un raro pregio sono due altri marmi posti quasi sulla stessa linea traversale di quella del sepolcro di Gian Galeazzo. A poca distanza, una dall'altra, cavate da candida pietra con sot-

tilissimo scarpello, giacciono due figure umane, cogli occhi spenti, di grandezza al naturale, in abiti signorili, di bellezza straordinaria. Rappresentano Lodovico il Moro, e la giovane sua consorte Beatrice d'Este. I due simulacri facevano parte del monumento che il Moro volle consacrare a Beatrice, morta nel gennajo 1497, e collocò a S. Maria delle Grazie in Milano. Il sepolcro fu dapprima composto in un lato dell'abside del tempio; il duca Massimiliano Sforza all'unica effigie della madre Beatrice fece aggiungere anche quella del genitore Lodovico: lo splendido mausoleo i frati Domenicani delle Grazie trasferirono, dopo la morte di Massimiliano, in luogo mezzo nascosto presso la piccola porta che dà sulla via pubblica, e più tardi, non si sa per qual ragione ma certo con molta ingratitudine e ignoranza, disfatto in pezzi lo vendettero per il valor dei marmi. Fortunatamente un nobile Oldrato da Lampugnano acquistò le due statue nel 1564, e le trasportò e donò ai monaci della Certosa di Pavia, i quali le incassarono nel muro presso il monumento di Gian Galeazzo, donde nel 1821 furono tolte, e collocate sui marmorei piani colà ove ancor stanno.

Quelle due figure, quantunque isolate, e spogliate di quei contorni ed ornamenti, che ad esse dovevano dar spicco e risalto, sono tali ancora all'occhio, specialmente quella della giovane principessa, da ispirare profonda e pietosa melanconia. Beatrice in quel bianco marmo par che respiri abbandonata a dolce sonno. « Non isperi alcuno, scrive Cesare Cantù (8), vedere cosa più soave della Beatrice Sforza colla cappelliera di morbidissimo tocco diffusa sugli omeri e sino ai piedi. »

4. — Risaliamo a ritroso del Naviglio nuovamente a Milano per riguardarvi pochi monumenti dell'età chiamata d'oro, e continuare di là una corsa verso settentrione. Poco avanti il 1500 vien fuori il nome di Tomaso da Cazzaniga, paesello presso Merate, il quale offre bel saggio del suo ingegno e del suo gusto nello sfondo della Cappella del

Rosario a S. Maria delle Grazie. Ivi nel 1483 scolpì un'imponente sarcofago ordinatogli da Giov. Francesco della Torre in ricordo de' suoi antenati. Quella composizione sta ancora fra l'antico e il nuovo; ha la semplicità e naturalezza di Giovannino de' Grassi, ma le linee corrette e la grazia delle forme dell'Amadeo. Nello stesso appartato recinto si mette in vista un'ampia lapide, ben lavorata, con profilo ad alto rilievo, giudicata opera di Agostino da Busto, che sta a memoria del senatore Brando Castiglioni; e lì appresso attrae l'occhio un'altra lapide coi nomi di taluni della famiglia Valle, con figura e ornati di mano del Fusina.

Che se andiamo a rivedere l'insigne Basilica di S. Eustorgio, là ci incontriamo in una seconda opera scultoria di Tomaso da Cazzaniga, che lo fa camminare a paro dei più ingegnosi e distinti scultori del suo tempo. È la tomba di Giacomo Stefano Brivio, posta nella prima cappella a destra entrando, costrutta nel 1484 dalla nobile famiglia Brivio, della quale ancor reca il nome. Il 13 maggio 1486 fu stipulata una convenzione fra lo scultore Tomaso e i tre figli del defunto Giacomo Stefano per l'erezione del monumento, il cui prezzo venne fissato in lire mille e trecento imperiali. Quel monumeuto riescì bello e magnifico, e avrebbe dovuto, scrive il Mongeri, attirare ben di più l'attenzione del pubblico sul suo autore, che rimase pressochè ignoto. « Qui, nota egli (9), lo scultore si mostra Bramantesco nel comporre, Mantegnesco nell'artificio del fare. L'arca, sospesa, è mantenuta da quattro colonne; lo stile dei cenotafi lombardo: solo che quelle assumono forma di asta da candelabro vestita riccamente d'intagli. Il davanzale dell'arca è compartito da elegantissimi pilastrelli in tre campi con tre storie: quella dei « Magi alla Capanna, » nel centro: ai lati la scena del « Presepio, » e quella della « Circoncisione: » figurine agili, ritte, senza affettazione, panni accartocciati. Vi è il fare dell'avorio, e vi si effonde il profumo che enuncia il Busti. Sul labbro della cornice

« l'Eterno Padre benedicente in mezzo a due angeli chinati a ginocchio; » tipi semplici, forme ossose, emunte. Il monumento termina a cupoletta intricata: una « B. Vergine col putto » ne tiene la cima.

Altre opere graziose e di pregio vengono attribuite in Milano a Tomaso, ma non si hanno le prove certe; e però ne tacciamo.

Un grazioso monumentino venne ultimato nel 1515, sacro alla memoria di un Lancino Curti, che scrisse dieci libri di epigrammi, e morì nel 1511. Il fratello Giovan Francesco Curti o de Curte gli assegnò per sede il chiostro grande, o cimitero vicino alla chiesa di S. Marco, ove stette fino al 1799, nel qual'anno fu trasportato nel Museo archeologico di Brera, che lo conserva. Il Mongeri (10) ne fa autore Agostino da Busto, che lavorò con garbo e con sentimento la figura del poeta e le tre Grazie che ne piangono la morte. Negli annali del Duomo si leggono le seguenti parole che potrebbero farne credere autore Cristoforo Lombardo: « Lunedì, 5 Marzo 1515: — Udito il signor Giovan Francesco de Curte, fratello del fu signor Lanzino, già amantissimo di tutte le arti, e sepolto nella chiesa di S. Marco in Milano, il quale richiede i signori deputati, che vogliano concedere licenza a Cristoforo de'Lombardi, maestro in figure della prefata fabbrica, di poter recarsi a lavorare pel detto signor Giov. Francesco a fine di ultimare la lapide di marmo del monumento del predetto fu signor Lanzino, i prefati signori deputati volendo annuire alla domanda del predetto signor Giovan Francesco, concedono licenza al detto Cristoforo per un mese e mezzo, conciosiachè l'opera, come disse lo stesso Cristoforo, non può essere ultimata in minor tempo. » Gli annotatori degli annali del Duomo attribuiscono senza dubbiezza il monumento al Lombardo: « Morì Lanzino, notano essi (11), nel 1511, come scrive Giacomo Antiquario nell'epitaffio XX del libro I, fu sepolto nella chiesa di S. Marco in Milano, ove gli fu eretto un monumento artistico, lavoro di Cristoforo Lombardo.

Qui finiremo col dire, quanto a Milano, di un lavoro raro e singolare, che anch'esso per le ire politiche e i tumulti di guerra, e per la trascuranza e i terrori di un popolo avvilito, andò in rovina e fu disperso in varie parti. Riferiamo con parola altrui la storia dolorosa e i pregi straordinarî di quest'opera disegnata, e scolpita in molta parte da Agostino da Busto coll'ajuto di Cristoforo Lombardo e altri artisti di Lombardia.

Serviliano Lattuada nella *Descrizione di Milano,* tenendo parola del Monastero di Santa Marta, ora Istituto Tecnico, scrive quanto segue (12):

« Passando dall'interiore Porta del Monastero alla Sagristia, si ritrova un piccolo cortile, nel quale a dirimpetto si vede esposta a basso rilievo in bianco marmo la effigie di Gastone la Foix Duca di Nemours figliuolo del Vi sconte di Mantova e di una sorella del re Luigi XII di Francia, dal medesimo creato Governatore di Milano, e suo Generale Luogotenente di qua de' Monti, che fu seppellito in un prezioso Mausoleo vicino a quella Chiesa.... Sendosi egli adunque portato all'assedio di Ravenna, ed avendo valorosamente battuti i nemici pregato dai Fanti Francesi di condurli a ricuperare l'onore poc'anzi perduto nel combattere con la fanteria Spagnuola, si mise a perseguitarla in capo a una Milizia di gente d'arme, che aveva raunate, e fu ucciso da'primi colpi in età di 24 anni. Alquanti giorni dopo la sua morte fu il di lui cadavere portato a Milano, e condotto alla Chiesa Cattedrale accompagnato dalle Insegne rese in Battaglia, e da principali prigionieri. Fu poscia messo a lato dell'Altar maggiore, e per catafalco gli fu alzato un trofeo delle insegne e dell'armi de' vinti. Obbligati i Francesi dalla sorte contraria a sortire dopo qualche tempo da Milano, il Cardinale di Sion fece levare il di lui corpo dalla Chiesa Cattedrale, e lo fece seppellire segretamente presso le Monache di S. Marta. Indi a tre anni rientrati i Francesi in Milano, gli alzarono un Sepolcro magnifico nella Chiesa,

dov'egli era stato sotterrato, sopra il quale questo Signore era rappresentato in rilievo. Questo è appunto quel desso, avanzato dal celebre Mausoleo eretto alle ossa di questo Duca con istatoe ed intagli in bianco marmo lavorato da Agostino Busti, detto il Bambaja, insigne scultore, lodato da Giorgio Vasari, e Giovampaolo Lomazzo. Nel 1674 avendo voluto le Monache ampliare la chiesa e ridurla ad altra forma, levarono quel sepolcro, e posero una lapide a ricordo del sepolcro e di Gastone. »

Alle parole del Latuada aggiungiamo poche altre del Vasari nella Vita di Benvenuto Garofolo e Gerolamo da Carpi [13]: « Da costui (Bernardo Zenale da Treviglio) fu tirato innanzi, e molto ajutato Agostino Busto, cognominato Bambaja, il quale ha fatto alcune opere in Santa Marta, monasterio di donne in Milano: fra le quali ho veduto io la sepoltura di monsignor di Foix, che morì a Pavia in più pezzi di marmo; nei quali sono da dieci storie di figure piccole, scolpite con molta diligenza, de' fatti, battaglie, vittorie ed espugnazioni di terre fatte da quel signore, e finalmente la morte e sepoltura sua: e per dirlo brevemente, ell'è tale quest'opera, che, mirandola con stupore, stetti un pezzo pensando se è possibile che si facciano con mani e con ferro sì sottili e maravigliose opere veggendosi in questa sepoltura fatti con stupendissimo intaglio fregiature di trofei, d'armi di tutte le sorti, carri, artiglierie, e molti altri instromenti da guerra, e finalmente il corpo di quel signore armato, e grande quanto il vivo, quasi tutto lieto nel sembiante, così morto, per le vittorie avute. E certo che è un peccato che quest'opera la quale è degnissima di essere annoverata *fra le più stupende dell'arte,* sia imperfetta e lasciata stare per terra, senz'essere in alcun luogo murata: onde non mi meraviglio che ne siano state rubate alcune figure, e poi vendute, e poste in altri luoghi.... »

Delle diverse parti di quel monumento vi fu gran sperpero, ma talune rimasero salve. Nel museo archeologico

di Milano si ricoverarono: il simulacro dell'Eroe guerriero, cinque statuette di Profeti seduti, e una ritta della Virtù, e due piccoli pezzi ornamentali. Diciasette consimili pezzi giacciono nella Biblioteca Ambrosiana: diciotto nel Palazzo Busca a Castellazzo d'Arconate; altri nel castello dei Belgiojoso a Belgiojoso, nella Cattedrale di Novi; a Savona, a Torino nel Museo delle Antichità, a Londra nel Museo di Kensington. L'Accademia di Milano ebbe dal governo nazionale l'incarico di far ritrarre da abili artefici i varî pezzi ovunque si trovino, e comporre l'insieme di quell'opera colossale per la istruzione di scolari e di maestri.

5. — Sorvoliamo i colli comacìni per arrivare alle sponde del Celesio, e toccare la graziosa città, che di quel lago giace nell'estremo seno: ivi è un bel lavoro del 1500, degno di essere considerato. Soprastante al lago, a metà della collina sulla quale Lugano si distende, vi è una piazzetta, a guisa di terrazzo, donde l'occhio trascorre liberamente dalle cime rocciose del S. Salvadore e del monte Caprino ai poggi verdeggianti di Carona, di Maroggia, di Melano, e discerne una quantità di villaggi, campicelli, chiesuole, e un via vai di barche e barchette trasportate dalle candide ali delle vele, o mosse dagli agili colpi dei rematori. In fondo a quella piazzetta levasi la facciata del S. Lorenzo, vôlta, giusta il rito, verso ponente: la chiesa chiamata anche il duomo, fu costruita nella posizione più bella del bellissimo paese, durante il secolo XIV, come lo dimostrano taluni vecchi avanzi nello stile neo-gotico e neo-lombardo. La facciata sorse molto più tardi; nella sua fronte ricca di marmi bianchi, e propriamente nell'architrave della porta di mezzo mostra scolpita la data della sua nascita, che è il 1517. Quella facciata è semplice ma gentile, divisa in due piani da una fascia o cornice che la attraversa; ha tre porte d'ingresso, le due laterali sormontate da due finestre ad arco, quella nel mezzo, o maggiore, fregiata da una decorazione a linee rette in rilievo.

Nel centro, nella parte alta, apresi una finestra circolare in forma di rosone: quattro pilastri sorgenti dalla base al tetto dividono la facciata in tre campi pressochè uguali. Un cornicione senza ornati, della stessa forma e grandezza della fascia, che partisce i due piani, termina la facciata con una linea orizzontale. « Tutto, scrive il Rahn (14), qui è semplice, ma vi è tanta nobiltà, armonia e chiarezza, le figure accessorie e le ornature delle porte sono così felicemente scelte e ripartite da meritare all'autore di questa facciata la più gran lode. » Non fu dato finora rinvenire alcun documento che indichi e accerti il nome del valoroso artista. Jacopo Burkhardt (15), condotto da varie considerazioni e induzioni, inclina ad attribuire la paternità di quell'opera all'architetto del coro di Como, cioè a Tomaso Rodari da Marogia. Cinquanta e più anni prima del critico tedesco, il prof. Giocondo Albertolli, scriveva (16), che la facciata del duomo di Lugano doveva essere dei Rodari e non del Bramante o del Busti, come s'era fatta correr voce. « Inclino, ei dice, piuttosto a credere che quella facciata sia opera dei Rodari, vedendovi più uniformità di stile agli ornamenti del duomo di Como. » La data della scultura apparisce da un'incisione, che è sullo stipite interno della prima porta a destra entrando nel duomo, ove tra fiorami e ghirigori sono le parole: — *Ecce Agnus Dei,* MDLI. — Lo stesso scultore deve avere lavorato tutte e tre le porte, ed egli si dà a vedere cresciuto alla scuola e informato nello stile di que' maestri comacìni che contemporaneamente lavoravano con tanta correttezza ed eleganza nel duomo di Como.

6. — Non solo è nota la data, ma anche il nome di un altro elettissimo scultore, che ora additiamo un po' più lontano, il quale lasciò viva impronta del suo valore a Mazzo, situato fra Tirano e Grossotto nella Valtellina. In quella sede arcipreturale, che ebbe in titolo per alcuni anni, senza occuparla, Angelo Medici, divenuto poi Papa Pio IV, vedesi un'ampia porta di marmo alla chiesa di

S. Stefano con stipiti intagliati e variati a piccole figure, a fiori, a foglie, con capricciosi emblemi e simboli, un vero modello di buon gusto e di finezza. Chi sia stato autore della maestrevole opera si rende manifesto da epigrafe intagliata nelle due parti della porta, e di facile lettura. Sulla pietra a sinistra entrando sta sculto: — *Hoc opus complevit Magister Bernardinus de Marozia* — e a destra: — *1508, a dì 28 febbraro.* » — Dunque è Bernardino da Marogia l'abilissimo artefice della porta del S. Stefano a Mazzo nel 1508; e questi dev'essere il Bernardino del fu Musgrolo, che abbiamo trovato nell'elenco degli scultori del duomo di Como nel 1513.

7. — Dalla Valtellina è breve la discesa per la valle del Serio e del Brembo alla città di Bergamo nella quale un sommo artista, di nostra conoscenza, compose due celebri monumenti funerarî, riuniti insieme, che abbiamo più di una volta rammemorati. Per ben esporre la loro origine e il loro merito cediamo la parola all'erudito Gerolamo Calvi, « Medèa, scrive egli (17), giovane figlia del celebre capitano Bartolomeo Colleoni veniva rapita giovinetta dalla morte. Il padre volle raccogliere i suoi resti in un monumento, nella chiesa dei Domenicani della Basella, circa sette miglia lontano da Bergamo; monumento che.... ora vedesi nella cappella ove s'erge il sepolcro del padre.

» Esso si compone del feretro sul quale giace, di bianchissimo marmo carrarese e leggermente vestita, la figura dell'estinta; ed è incassato nel muro entro una nicchia. Due pilastri di marmo reggono un'architrave. A sostegno del sarcofago sottostanno testine di serafini; più sotto eleganti mensolette, sulla inferiore voluta, reggono genietti allusivi alle di lei virtù, ed al dolore ispirato dalla sua morte....

» Dall'architrave pendono due tende che imitano col marmo una stoffa leggera, aggruppate in alto quasi a rimuovere ogni impedimento allo sguardo dell'operatore;

e sopra l'architrave stanno le figure di Maria Vergine, della Maddalena e di Santa Caterina, alte quasi la metà del vero. »

Non si sa quando precisamente l'Amedeo compisse quel lavoro, che è di una grazia e di una eleganza singolare: vi è sculto l'anno 1470, ma questa dev'essere la data della morte della giovane donzella, e non quella dell'esecuzione del monumento, imperocchè in tal caso la data sarebbe unita al nome dello scultore, che vi si legge: *Joannes de Amedeis fecit hoc opus.*

Intanto che l'Amedeo compiva il sepolcro di Medea il capitan generale Colleoni, sentendosi vecchio e non lontano dal fine della vita, entrò nel divisamento di far costruire per sè stesso un mausoleo, come fatto aveva qualcuno degli Scaligeri e dei Visconti. Volle il sepolcro e anche una cappella mortuaria. Per conseguire lo spazio occorrente si impadronì colla forza, e si servì di una delle due sacristie della chiesa di Santa Maria Maggiore. Gian Antonio Amedeo ebbe l'incarico di operare come architetto e come scultore; egli corrispose egregiamente al nobile mandato.

Il Calvi descrive minutamente il Sepolcro, e la cappella entro la quale esso giace. « L'esterno della cappella, scrive, è di forma quadrangolare sormontata da una cupola ottagona. La facciata ha il piano alternato di pietre bianche, nere e rosse, gradevolmente disposte; ed è sostenuta negli angoli da mezzi pilastri. Lungo la facciata medesima, prima della cupola, scorre un loggiato o ballatojo coperto, che ne occupa l'intera larghezza tranne gli angoli su cui sorgono due edicole in istile bramantesco. Al di sopra del ballatojo la cupola si restringe alquanto, continuando ad elevarsi in forma ottangolare e presentando una fronte ancora estesa con nicchie il cui arco è sostenuto da mezzi pilastri pure bramanteschi, nicchie che erano decorate con busti di terra cotta, ora tolti perchè rovinati....

» La porta d'ingresso, prosegue, e le due finestre laterali sono di bellissimo stile greco-romano, le cui sagome sembra servissero d'esemplare ai più valenti architetti successivi.... Nel mezzo della facciata apresi il grande finestrone rotondo diviso a raggi, che specialmente dà adito alla luce.

» Questa cappella, conchiude, e specialmente la sua facciata, sono d'un genere del tutto proprio all'Amedeo il quale ritiene dell'architettura dell'antico Bramante milanese con alcune parti che provengono dalla maniera longobarda, e con qualche mistura di bizantino, ingegnosamente e riccamente combinate e con singolar gusto nelle parti. »

Dicesi che il Colleoni per quest'opera, la quale non potè essere ultimata dall'Amedeo, spendesse cinquantamila e più ducati d'oro; ma fu avventurato di aver trovato un artista pari a' suoi meriti e alla sua fama.

8. — Da Bergamo volgiamo a Brescia e a Cremona, nelle quali due sedi ci è dato di confortarci nell'aspetto di opere non grandiose ma vezzose di altri maestri di Como.

Verso la fine del 1400 il magistrato di Brescia decretava due costose fabbriche: la *Chiesa della Madonna dei Miracoli,* e il *Palazzo del Comune*, chiamato anche semplicemente *Loggia.* Il disegno del tempio fu ideato nel 1487, variato dal 1521 al 1523, e continuò a subire variazioni sino al principio del 1600, con scarso merito architettonico. Lume principale della Madonna dei Miracoli sono le decorazioni in marmo all'interno e all'esterno, che possono gareggiare colle migliori della Certosa di Pavia, e ne riflettono le bellezze. I magnifici candelabri collocati sulla facciata, sono di un gusto così delicato, e intagliati con così sottile finitezza da fermare senz'accorgersi chiunque passi per la via. Essi sono produzioni mirabili dello scalpello di Giovan Gaspare Pedoni da Lugano, e più precisamente da Carona, che abbiamo più volte

menzionato. Questa facciata, di ristrette proporzioni, è quanto si possa dire attraente per la varietà e vivacità degli ornamenti che la ricoprono. Ebbene, quelle vestimenta attilate, accincigliate, quasi da festa e da nozze, sono di mano del Pedoni. Il qual Gasparo o Giovan Gasparo scolpì anche i dodici Apostoli disposti in giro alle quattro cupole che danno sfogo e luce al tempio. Del Pedoni fu compagno nel lavoro quel valoroso Antonio Della Porta, detto il Tamagnino, da Porlezza, che associò i tocchi del suo scalpello con quelli del Briosco e del Busti nella facciata e porta maggiore della Certosa di Pavia, e poi stette coi Lombardi Solari alla Sacra Casa di Loreto; e dentro la Madonna dei Miracoli abilmente scolpì gli eremiti Antonio e Paolo in bassorilievo, e gli angioli che si vedono quasi batter l'ali e menar danza all'intorno della cupola. L'erudito Baldassare Zamboni (18) pone innanzi i documenti, i quali comprovano la gloriosa partecipazione di maestri comacìni alla illustrazione di questa che è la più leggiadra delle chiese di Brescia, che altri della stessa patria continuarono poi ad abbellire colle plastiche e col pennello.

Altro insigne monumento di Brescia è la *Loggia.* Di cotesto nobilissimo edificio si volle da taluno chiamare autore Bramante, da tal'altro Jacopo Sansovino, o Andrea Palladio. Lo Zamboni, che rovistò documenti editi e inediti negli archivi pubblici e nelle case di privati, assevera di non avere incontrate in nessuna carta il nome di Bramante. Dichiara invece che il disegno del Palazzo Comunale o Loggia è da attribuirsi all'architetto Tomaso Formentone da Vicenza, e cita atti autentici, incontrastabili donde si ricava: che il Formentone fu chiamato a Brescia, e come architetto accolto dal consiglio comunale; e pubblica, traendola dall'originale, una deliberazione in data 6 agosto 1489 del consiglio stesso, con la quale si ordina che il modello del Formentone sia fatto venire da Vicenza a Brescia (19). Il Sansovino, il quale aveva tre anni quando

il magistrato Bresciano emise il suo decreto, come che nato nel 1486, non deve aver fatto che il modello del salone soprastante all'atrio o porticato d'ingresso, guastato di poi da incendio; e il Palladio non ebbe altro incarico fuor quello di accudire a talune ornature della facciata.

Ma il pregio maggiore di quel magnifico palazzo, dopo il merito generale dell'invenzione dovuta al Formentone, sta nella sparsa copia dei marmi lavorati, dei quali non pochí consunti dal tempo, dal fuoco, e da ristauri inconsulti. Ebbene chi furono gli scultori di quelle pietre, ancora in buona parte esistenti, incise con i ferri più sottili, ridotte a figure le più vive ed armoniche, quasi fossero duttili argille o morbide sete? Lo Zamboni trasse fuori da carte autentiche i nomi di que' maestri che sono comacìni. Ricorda che la maggior parte dei piedestalli, delle colonne, che sorreggevano e abbellivano gli archi a sesto acuto, e le colonne adergentisi, contornate da tralci, da grappoli e da fiori, opera la più finita ed elegante, erano di un Angelo e di un Nicolò da Lugano. Disgraziatamente quei marmi furono guasti e andarono perduti.

Rammenta, che parecchie belle sculture della facciata opposta a quella della Loggia, furono eseguite dal 1499 al 1503 da Gaspare da Lugano e da Antonio della Porta.

Rammemora le due piramidi poste sugli angoli australe e settentrionale, alte braccia 9 e oncie 3, e loda gli autori, che furono Antonio Casella da Carona, Martino della Pesa da Bissone e Angelo da Lugano, cui furono pagati 40 scudi d'oro. Accenna anche a un bellissimo fregio fatto dai figliuoli di Niccolò da Lugano, e ad alcuni candelabri di uno stile purissimo e di un'esecuzione stupenda intagliati da Antonio Casella da Carona, da Martino della Pesa da Bissone e da Marco da Lugano, e collocati nella facciata verso settentrione.

Addita infine la magnifica Balaustrata eretta sul primo ordine nella fronte orientale del Palazzo, *ultima opera,* scrive egli, *di scultura di cotesta superbissima mole, che*

fu data a fare, come da contratto 14 aprile 1573, e fu eseguita stupendamente da Mario e Giovan Jacopo da Lugano, e da Martino da Bissone.

9. — Così lo stampo del classico rinascimento rimase improntato anche in Brescia per mano dei comacìni, come lo fu nella vicina Cremona.

Il Vasari fa menzione per incidente di un Giovanni Pedoni, del quale dice (20) « che ha fatto molte cose in Cremona e in Brescia, e particolarmente in casa del signor Eliseo Raimondo, molte cose che sono belle e laudabili. » Gli è costui il Giovan Gaspero da noi incontrato in Brescia, del quale, chiosando le citate parole del Vasari, scrive il suo commentatore professor Milanesi: « Di Giovanni Gaspero Pedoni, finissimo lavoratore di marmo, Cremona possiede tuttavia un camino sostenuto da due colonne corintie scanalate, oggi esistente nell'anticamera del Palazzo Municipale, ed in passato in quello del Raimondi; tra l'altre cose vi è il ritratto del maresciallo Gian Giacomo Triulzio. » In questo marmo, in un intreccio di capricciosi arabeschi, lo scultore incise il suo nome e la data, ma con forma poco esplicita, che diede luogo ad assai commenti. Tuttavia ben riflettendo trovasi di decifrare chiaramente le parole che sono: — *Jo. Gaspar D. Lac. Lugan. Mar. Op. Art., 1499:* esse devono essere così lette: — *Johannes Gaspar de Lacu Lugani marmorei operis artifex, 1499* — ossia: — Giovan Gaspero del Lago di Lugano artefice dell'opera marmorea, 1499. — Questa spiegazione ha la sua piena conferma nelle parole intagliate in uno dei quattro stupendi capitelli, che sono nello stesso palazzo Raimondi ora Crotti a S. Luca, dove parimenti fra rabeschi leggesi lo stesso nome colla stessa data: — *Jo. Gaspare de Lugano, 1499.* — Del Pedoni Giovan Gasparo il Cicognara porta il seguente giudizio (21): « Questo famoso ornatista trattando il marmo come una molle cera non cedeva ad alcuno di quei tanti che contemporaneamente lavorarono in Venezia, in Firenze, in Milano, in

Bologna, in Ferrara, ove si vedono opere degne di essere modellate per iscuola di questo genere di elegante scultura. »

In Cremona fiorì più tardi un Cristoforo Pedoni forse figliuolo di Giovanni Gasparo, certamente della sua agnazione e provenienza. Di lui scrive il Cicognara: « Altro celebrato ornatista e scultore è Cristoforo Pedoni, probabilmente figlio del nominato. Lavorò molto in Brescia nell'elegante vestibolo della Madonna dei Miracoli, e in Cremona si vede di sua mano l'arca marmorea che racchiude le ceneri di S. Arealdo nel sotterraneo della Cattedrale, ma questi giunse fino alla metà del secolo XVI. »

Ci rincresce di dover contraddire per *l'Arca di S. Arealdo*, ma essa non esiste e forse non è mai esistita in Cremona. Il capo di quel santo, portatovi da Brescia nel 1305 (22), lo si collocò dapprima nella chiesa chiamata oggi di *Tutti Santi;* fu trasferito nel 1484 in Duomo, e riposto nel 1614 in una piccola arca, *arcula,* secondo l'iscrizione, cioè in una cassetta semplice di cipresso ricoperta di un drappo di damasco rosso. Questa piccola arca, che fu recata in processione nel 1614, giace da allora nella confessione della Cattedrale accanto a parecchie cassette e teche di altri Santi. Adunque è un errore parlare di un'arca marmorea di S. Arealdo, del suo merito artistico, della fattura sua per mano di Cristoforo Pedoni. Sta invece che fino dal 1078 erano venuti a Cremona i corpi dei SS. Marcellino e Pietro, e rimasero fino al 1603 in una chiesa ad essi intitolata, che prese poi il nome di S. Tomaso. Consta da documenti, che ad accogliere le ossa venerate di quei due Santi fu ordinata un'arca di marmo del 1506, e un marmoreo altare eretto per rendere il loro culto più onorato. Nel 1603 si deliberò che quei due sacri corpi fossero portati in Duomo, e collocati nella Confessione, e l'arca e l'altare vennero lasciati a S. Tomaso. Ma siccome corse voce che le monache, posseditrici e custodi di quella chiesa avevano per vil prezzo venduta una delle bel-

lissime tavole in alto rilievo, che adornavano l'altare dei SS. Marcellino e Pietro, ingiunse il Magistrato civico di Cremona, il 3 dicembre 1603, alla Fabbriceria del Duomo, di far trasportare e riporre nella Cattedrale anche l'arca e l'altare. L'ordinazione del Magistrato esiste nell'Archivio del Comune, e ancora esistono nell'Archivio della Fabbriceria i documenti relativi al trasferimento dell'arca e dell'altare; e vi ha la convenzione, in data del 24 novembre 1608, tra i fabbricieri e un capomaestro per ricomporre nella cripta del Duomo l'altare e l'arca dei SS. Marcellino e Pietro, secondo il disegno che ancor vedesi nell'archivio, ed è tal quale al presente, sia quello dell'arca, sia quello dell'altare.

Provato così che l'altare e l'arca in discorso, lavoro squisitamente leggiadro nello stile del Cinquecento, non fece mai parte di un deposito qualunque del capo di S. Arealdo, ma è il sepolcro e la decorazione del sepolcro dei SS. Marcellino e Pietro: bisogna ammettere, imperocchè ci si presenta autentico e incontrovertibile il documento, che l'invenzione ed esecuzione di quell'opera di gran merito appartiene a maestro Benedetto da Briosco. Infatti vennero in luce (23) le *convenzioni tra il maestro Benedetto da Briosco e alcuni cittadini agenti in nome della Comunità di Cremona per la fabbrica dell'arca dei SS. Pietro e Marcellino* (24), stipulate il 6 maggio 1506. Da queste apparisce ad evidenza chi prese ad ordinare e chi assunse di eseguire quel monumento, il quale per lo stile correttissimo, la finezza dello scarpello, la semplicità unita all'eleganza, e certe arie e acconciature delle figure può dirsi veramente insigne, e chiude il largo ciclo dell'arte scultoria dei maestri Comacìni in Cremona, che incomincia nel 1274 con il rosone, le statue dei Profeti, e l'atrio del Duomo di maestro Giacomo Porrata da Como, sculture ruvide ma imponenti, e finisce verso il 1506 con l'altare e l'urna di marmo di maestro Benedetto da Briosco, ossia con bassorilievi, fregi, fiorami, rabeschi

del più fine gusto greco, che allora era rinato, e trasfondevasi nei maestri lombardi rivolti alla nuova scuola del *Rinascimento.*

10. — Ci siamo riservati, discorrendo del Duomo di Milano, di intrattenerci a parte di talune belle opere entro esso compite da due artefici illustri del territorio di Como dei quali avremmo dati alcuni cenni biografici: sono essi Leone Leoni e Pellegrino Pellegrini, quasi coetanei, quasi di ugual terra, che molto operarono in Italia, di che ora diremo, e molto nella Spagna, di che parleremo più tardi.

Aggirandoci nel Duomo, abbiamo indicato un superbo mausoleo in esso fatto erigere da Papa Pio IV al suo fratel maggiore Gian Giacomo de' Medici. Fu questi il terribile castellano di Musso sul lago di Como, detto il Medeghino, che estese il suo dominio a tutto quel lago, da Lecco a Chiavenna, a parte della Brianza, alla Val d'Intelvi, da Argegno ad Osteno, e alla Valsolda sino alle porte di Lugano; che dopo audaci fortunate imprese fu nominato generalissimo da Carlo V, pel quale combattè valorosamente in Toscana e nelle Fiandre guadagnandosi il titolo di Marchese di Melegnano. Pio IV volle onorare l'intrepido capitano e fratello carissimo mancato in Milano nel novembre 1555 a 60 anni, e insieme l'altro fratel minore, Gabriello, che giovanetto si mescolò in parecchi combattimenti, e nel 1532 pugnò eroicamente nelle acque di Mandello contro il naviglio dell'ultimo Duca Sforza, e rimase morto. Della forma e della fattura del monumento incaricò Leone Leoni, detto Cavaliere Aretino, scultore a quel tempo celebratissimo, che compose il deposito solenne, del quale così parla il Vasari (25): « Costui ha fatto la sepoltura del signor Giovan Jacopo Medici, marchese di Marignano, fratello di Papa Pio quarto, che è posta nel Duomo di Milano, lunga ventotto palmi incirca, ed alta quaranta. Questa è tutta di marmo di Carrara, ed ornata di quattro colonne, due nere e bianche, che, come cosa rara, furono dal papa mandate da Roma a Milano: e due

altre maggiori, che sono di pietra macchiata, simile al diaspro; le quali tutte e quattro sono concordate sotto una medesima cornice con artifizio non più usato, come volle quel pontefice, che fece fare il tutto con ordine di Michelagnolo: eccetto però le cinque figure di bronzo che vi sono di mano di Lione. La prima delle quali, maggiore di tutte, è la statua di esso marchese in piedi, e maggiore del vivo, che ha nella destra il bastone del generalato, e l'altra sopra un elmo, che è in sur un tronco riccamente ornato. Alla sinistra di questa è una statua minore, per la Pace; ed alla destra un'altra per la Virtù militare; e queste sono a sedere, ed in aspetto tutte meste e dogliose. L'altre due, che sono in alto, una è la Provvidenza e l'altra la Fama: e nel mezzo, al pari di queste, è in bronzo una bellissima Natività di Cristo di basso rilievo. In fine di tutta l'opera sono due figure, che reggono un'arme di palle, di quel signore. »

Il prezzo del mausoleo ascese, come scrive il Vasari, e sta segnato negli Annali del duomo, a 7800 scudi d'oro fuori le sei preziose colonne mandate da Roma dal Papa. Al quale, come ordinatore del ricco monumento, fu reso onore collo scolpirsi nel mezzo del fregio che sta sopra la statua di Gian Giàcomo le parole: — « *Pius IIII, Pont. Max. fratri, B. fieri. fecit* — Pio IIII, Pontefice Massimo fece fare al fratello Benemerito; » — mentre sotto la cornice soprastante alla statua fu inciso il nome dell'artefice: *Leo Arretinus. Eques. fecit.* — Il Cavaliere Leone Aretino fece. — Due altre epigrafi, al di sopra delle due statue laterali, ricordano l'una Gian Giacomo, l'altra Gabriello, e ne celebrano le virtù civili e militari.

Quanto al merito del lavoro non ci furono contrasti, imperocchè gli storici dell'arte interpretarono le parole del Vasari, che il *Papa fece fare il tutto, eccetto le cinque figure di bronzo, con ordine di Michelangelo,* come se questi avesse apprestato intero il disegno; e innanzi a Michelangelo o lodare o tacere. Ma fatto anche a costui

l'onore, secondo il Vasari, del disegno architettonico, rimaneva sempre al Leoni la sua porzione abbondante di merito, conciosiachè i più intelligenti non dubitarono asserire che il meglio del mausoleo consiste nel getto delle figure, che viene giudicato cosa stupenda, e questo è opera, anche secondo il Vasari, tutta intera del Leoni.

Ma omai fu comprovato che non solo l'esecuzione ma l'invenzione dell'insieme e delle parti a costui spetta e a niun'altro.

In una recente erudita monografia si leggono le seguenti parole (26): « Devo in prima confutare un'opinione messa innanzi dagli storici dell'arte e dai compilatori di guide della nostra città, che desso sia stato eretto giusta un disegno fatto da Michelangelo Buonarroti. Ma così fatta opinione non è più dato di sostenere, imperocchè dalla convenzione conchiusa il 12 settembre del 1560 (27), si rileva che in esso è bensì fatto cenno d'un modello mostrato dal Leoni al Papa, ma per nulla emerge che questo modello sia stato disegnato dal Michelangelo, il che certamente non si sarebbe lasciato d'accennare trattandosi d'artista che allora godeva grandissima stima. Non voglio assolutamente escludere che forse il Leoni prima di accingersi a tal'opera siasi consultato col Bonarroti, ma credo non si possa accettare quanto dice il Vasari, cioè che l'architettura di questo monumento sia del Michelangelo, e che il Leoni si prestasse soltanto per la parte statuaria.

« Anzi da quanto lasciò scritto il Malespini, contemporaneo al Leoni (28), sembra che il Bonarroti rifiutasse quest'impresa che il Pontefice aveva in pensiero di affidare a lui, e proponesse invece il Leoni....

» Secondo il Malespini, Michelangelo, il quale conosceva che l'opera andrebbe a lungo, sì come vecchio che era, si sarebbe malvolontieri dipartito da Roma. Il perchè egli disse e fece tanto, che pose nella mente del Pontefice che si dovesse in questo servire del cavalier Leone Aretino, scultore della maestà del re Filippo, giudicandolo suffi-

cientissimo per simile impresa, e più accomodato, massimamente abitando egli in Milano. »

Riportiamo a conferma delle parole ora citate del dottor Carlo Casati, altre poche di Paolo Morigi, nato in Milano il 1.° gennajo 1525, morto nel 1604 (29), e perciò testimonio presente ed autorevole dell'allogagione e della condotta dell'opera (30): « Questo (sepolcro) fu fatto fabbricare da papa Pio quarto, fratello di detto marchese, e veramente egli è tutto eroico, Regio e Imperiale, essendo stato inventato e lavorato per le divine mani del cavaliere Leone Leoni, (dello stato di Milano) e detto il Cavaliere Aretino, il quale fu de' più rari scultori e statuarî che fiorissero all'età sua. » Come si vede il Morigi non s'arrestò al dire che il sepolcro fu lavorato dal Leoni, ciò che avrebbe detto, se costui fosse stato semplice esecutore d'un disegno di Michelangelo, ma aggiunge che fu *inventato,* ossia ideato e creato dalla mente e fantasia del Leoni.

L'asserto del Morigi concorda colla convenzione già citata negli atti del Caimi, ove è scritto: « Quelli gentiluomini deputati abbino aver cura dell'opera che sia conforme al modello, si come maestro Leone ha mostrato a S. Santità. »

Che il Leoni fosse da tanto da fare questo e altro, senza bisogno d' altrui ajuti, non v'ha punto di dubbio. Egli fu da principio orefice abilissimo, poi intagliatore e fonditore di medaglie nella Zecca di Roma, essendo successo ivi nel 1538 al Benvenuto Cellini. Accusato, a torto o a ragione, di prevaricazioni, fu condannato ai tratti di corda che subì, e al taglio della mano, che schivò per intercessione del grande Andrea Doria. Si trasferì a Milano dopo passato un anno nelle galere pontificie, e qui fu subito dal governatore d'Avalos, marchese del Vasto, nominato, per la nota sua valentia, con patente del 20 febbrajo 1542, scultore de' conj della Cesarea Zecca collo stipendio di 100 scudi d'oro. Passò poi qualche tempo ai servigi di Pier

Luigi Farnese, duca di Piacenza, quindi se n'andò nelle Fiandre, e fu ammesso alla Corte di Carlo V. Il Leoni dalle Fiandre s'indirizzò in Spagna, o meglio, ritornò a Milano dove per la Spagna preparò mirabili bronzi, di che a suo luogo discorreremo. È in questo tempo, quando la sua virtù era più che provata, acclamato il suo nome, e da anni salito al grado di scultore Cesareo, che il Leoni accettava l'incarico del sepolcro del marchese di Marignano. Aveva egli bisogno, non diremo dei consigli di Michelangiolo, dei quali chiunque avrebbe potuto onorarsi e giovarsi, ma di un suo disegno definito e obbligato, per fare quanto ha fatto? Giovanni Paolo Lomazzo, pittore e poeta, contemporaneo del Buonarroti e del Leoni, così esaltava questo ne' suoi versi (31): « — così in alto — sciolse con l'arte un salto — che giungere a quel segno altri non puote. —

Parrebbe adunque liquido e certo che il mausoleo de' Medici nel duomo di Milano sia tutta opera del Leoni per il disegno, la modellatura e la fusione; e che l'onore di aver dato corpo e anima a que' bronzi e a que' marmi riuniti, debba ricadere intero sul Cavaliere Aretino e sulla sua patria. Ma quale è questa patria? Per questo nome o sopranome di Cavaliere Aretino, gli storici in genere e con essi il pubblico anche colto continuarono a ritenerlo e a indicarlo come nativo ovvero oriundo di Arezzo. Sorse qualcuno di quando in quando a contraddire all'invalsa opinione; ma fu combattuto immediatamente o non ascoltato. In questi ultimi anni quella opinione fu attaccata scopertamente e risolutamente: si sostenne e si sostiene che il Leoni tragga la sua origine dal lago di Como. Trattandosi di tanto eminente artista, che ben a ragione da diverse terre può essere contrastato, esporremo il pro e il contro per addivenire alla conclusione che Leone Leoni fu di patria non aretina ma comacìna.

Il Vasari, figlio di Arezzo, contemporaneo del Leoni, parla di costui tre volte, e lo dice aretino, ma sembra

guardarsi bene dal dirlo di Arezzo. Nella vita di Valerio Vicentino (32) nomina *il cavaliere Lione aretino;* nell'altra del Garofalo (33) ripete, *cavaliere Leoni aretino,* e basta; e nella vita del Leoni (34) non dice altro che, *Lione scultore aretino.* Questa reticenza è per fermo significativa, e fa pensare al *Civis Esinus* di maestro Giorgio e al *Civis pergomensis* di maestro Giovanni da Campione che ebbero non la nascita ma la cittadinanza in città che illustrarono coll'abilità loro. Non è maraviglia se qualcuno dei molti comacìni aggirantisi fra Siena, Orvieto e Arezzo si fosse fermato in quest'ultima città, e qui avesse avuto questo figliuolo, che però lo si disse aretino: abbiamo veduto una commendatizia della Repubblica di Siena del 25 maggio 1421 al Duca di Milano a favore di un maestro Leoni di Piazza presso Como, abitante in Siena, quindi Senese. Potrebbe anche darsi che Leone Leoni venisse dall'alta Italia, e si fosse fissato a esercitare l'arte in Arezzo, che per molti anni lo ritenne, e gli conferì la cittadinanza. La citazione adunque del Vasari non avrebbe gran forza; ma di maggior valore sono talune lettere dell'Aretino, ossia Pietro Bacci, che furono pubblicate dall'erudito dottor Carlo Casati (35). In una si legge: « Voi figliuolo non sareste nè d'Arezzo, nè virtuoso non avendo lo spirito bizzarro:... » in altra di risposta a una del Leoni: « la quale lessi come cosa venuta da uno a me congiunto da natività di patria; » e in altra ancora: « sì per essere di una patria istessa.... » A togliere l'efficacia di coteste frasi non altro potrebbe dirsi che il Lioni fosse nato ma non originato da Arezzo; ovvero che all'Aretino facesse commodo sostenere che Leoni era della città sua e suo concittadino; ed egli era tal uomo da divulgare questo e altro, e se gli fosse tornato di profitto, di dire che era suo consanguineo e quasi fratello. Le bugiarderie e la sfrontatezza dell'Aretino sono notate nella istoria come la inverecondia e il pessimo suo costume. Tuttavia ad argomenti bisogna opporre argomenti di virtù più salda; e questi dal lato nostro sembra che non manchino.

Il dotto Eugenio Plon in un suo libro recentissimo riguardante Leone Leoni e il di lui figlio Pompeo (36), riporta una lettera dell'architetto Vincenzo Funghini d'Arezzo, contenente questa dichiarazione: « Per tre volte ho riscontrato i preziosi registri dei battezzati in duomo (detto Vescovado) e in S. Maria della Pieve, che sono le due chiese più antiche e monumentali in cui si battezzavano i nati nell'interno della città, ma Leone Leoni non vi figura, almeno entro il periodo dal 1500 al 1514, per cui può credersi ch'egli sia nato in qualche parrocchia dei pressi della città, i cui antichi registri però non si conservano. » Così stando le cose, e sapendosi, come si mostrerà più innanzi, che il Leoni morì nel 1590 nell'età di anni 81 all'incirca, egli doveva essere iscritto nei registri battesimali verso il 1509, e quindi in quelli riveduti dall'architetto Funghini, e in esso ritrovarsi, se veramente in Arezzo fosse nato. Cade adunque l'argomento della *natività di patria e patria istessa* enunciata dall'Aretino; e si darebbe consistenza a un'ipotesi che il Leoni possa essere nato nella campagna da artefice forastiero e dedito all'arte girovaga del lapicida o del capomaestro o del carpentiere. Ma vi ha di più. Quando il Leoni, dopo essere vissuto in Roma parecchi anni e avervi scontata grave pena, affrettossi a lasciar quel suolo malaugurato e pericoloso, non è in Arezzo che si ripara, bensì in Milano, nella quale città è ben accolto dalla popolazione, onorato dalle autorità che gli danno lucroso ufficio; si fabbrica un palazzo; e stabilisce la sua famiglia, e continua per 30 anni a rimanere, fino alla morte. Non vi è atto che attesti qualsiasi sua relazione con Arezzo, dove, se colà fosse stata la sua origine, avrebbe dovuto avere parenti e persone famigliari. Si aggiunga che nella convenzione dianzi citata del 3 aprile 1563 a rogito Caimo per l'erezione del Sepolcro Medici è ricordato il nome del di lui padre, che fu un Battista (37), ma al padre non si dà la qualifica di Aretino, ch'è data al figlio, « al magnifico ca-

valiere Leone Aretino figlio del fu magnifico signor Battista; » e si noti altresì che nell'atto di morte si registrano le solite parole: Cavaliere Leone Aretino, che sembra posto a modo di sopranome, e non una parola che lasci indurre alla di lui origine da Arezzo (38). Giova poi richiamare l'antica tradizione sul lago di Como, raccolta e confermata dal conte Giovanni Battista Giovio, che in una delle sue *Lettere Lariane* scrive quanto segue:

« Quel celebre artefice, che si nomina per lo più il Cavaliere Aretino, nacque in Menagio, ov'è tuttora la schiatta di Leoni, piloti. » Ed alcuni anni prima del Giovio la stessa tradizione era accettata e ritenuta conforme al vero dal grave e giudizioso autore della *Storia di Como,* marchese Giuseppe Rovelli, di cui dice l'insigne Cesare Cantù (39): « Non fu Archivio pubblico o privato, non libro, non ricordo di tempi che non isquadernasse con illuminato amore e coll'esattezza scrupolosa d'un uomo, che si sarebbe fatto coscienza di asserire una cosa men certa. » Il Rovelli lasciò così scritto: « Fra gli scultori e statuarî si annovera Leone de' Leoni di Menagio conosciuto sotto il nome di Cavaliere Aretino, e per la sua eccellenza in tal'arte caro all'imperatore Carlo V e Filippo II re di Spagna. »

Come poi da Menagio e non da Arezzo uscì fuori il Diploma di nobiltà concesso il 2 novembre 1549 da Carlo V in Bruxelles a Leone Leoni e alla sua famiglia? Questo diploma pubblicato, sono pochi anni, e illustrato, può essere veduto nella sua integra e autentica originalità alla Biblioteca di Pavia collo stemma dipinto a colori, del quale fregiar dovevasi la nuova nobile famiglia, colà depositato per peculiari circostanze dall'egregio professore Dell'Acqua (40): Nè Arezzo, nè Toscana, tanto gelosi dei loro grandi uomini non protestarono contro le rinnovate manifestazioni circa la vera patria del Leoni; come nè Arezzo, nè Toscana, imperanti i Medici, non mai a costui, tanto noto ed eccellente artista, affidarono alcun lavoro.

Abbiamo lasciata ultima l'arma, a nostro avviso, più forbita e tagliente per dare l'ultimo colpo di grazia. Più sopra riferimmo alcune parole relative al Leoni e al sepolcro Medici del padre Paolo Morigi, il quale stette in Milano per tutti i 30 anni, nei quali vi dimorò il Leoni, e dovette avere qualche attinenza con lui, essendochè il fratello o parente suo Giovanni Morigi si sottoscrisse come uno dei tre testimonî per il contratto della fattura del sepolcro Medici nell'istromento rogato Caimo. Le parole usate nella *Descrizione del duomo,* dicevano che il Leoni *era dello Stato di Milano.* In uno scritto posteriore molto più importante, stampato nel 1595, parla ancora del Leoni, e così dice (41): « Adesso dirò qualcosa di Leone Leoni detto il Cavaliere Aretino. Questo fu dello Stato di Milano, e nacque nella Terra di Menaso sul lago di Como, e il cavaliere Pompeo suo figliuolo nacque in Milano. Fu adunque Leone Leoni eccellentissimo e raro scultore, e statuario: onde fra le molte sue eccellenti statue già alquanti anni rappresentò in statova il re Carlo, e tutti i principi d'Austria, facendo risplendere al mondo il nome di Leone Leoni Cavaliero Aretino, con gloria immortale di lui e di sua casa. »

Queste notizie pubblicava colla stampa il Morigi intorno al Leoni che Milano intera aveva conosciuto, e della cui patria tutti potevano essere informati. Nessuno deve aver trovato da ridire, imperocchè dopo pochi anni, nel 1619, Gerolamo Borsieri curò la ristampa della *Nobiltà* del Morigi con correzioni ed aggiunte, e fra esse nessuna si trova che si riferisca alla patria del Leoni. Dunque, deve accettarsi come certa e inoppugnabile la dichiarazione del Morigi, rispettata dal Borsieri, contemporanei del Leoni, dimoranti insieme con lui in Milano; seguita dal Rovelli, dal Giovio, e dalla costante popolare tradizione, che Leone Leoni, detto il Cavaliere Aretino, nacque nella terra di Menaggio sul lago di Como.

11. — Ci sembra avere detto quanto basta di questo

sommo artefice, al cui merito abbiamo assicurato uno stupendo monumento nel duomo di Milano, e del quale comprovata la vera patria d'origine che è Menagio nel territorio Comacìno. Dovremo ritornare su di esso: ora volgiamoci a colui, che gli abbiam dato socio, a Pellegrino Pellegrini.

Pellegrino Pellegrini è forse il maggior astro che nel secolo XVI sia spuntato sulla terra lombarda, uno di quegli uomini, che soltanto l'Italia può mostrare, i quali seppero esercitare più arti in una volta e tutte a maraviglia. Pittore, scultore, architetto, il Pellegrini apparve preclarissimo in tutte e tre le arti principali del disegno, e lasciò composizioni grandi e preziose, che attestano lo smisurato suo volere e potere. Forse fu l'ultimo in Italia che mantenesse in onore la scuola da quasi un secolo impiantatasi del classico risorgimento, sebbene anch'egli abbia risentito i primi influssi di un'arte che incominciava, coll'allargarsi del predominio straniero, a corrompersi e divenir fiacca e licenziosa. Può ascriversi fra i pochi che seppero contenersi: ma traboccava Michelangelo, e dopo lui inauguravasi la scuola, detta del *barocco,* nelle arti; come traboccava Torquato Tasso, e dopo di esso s'inaugurava, quasi contemporaneamente, la scuola detta del *seicento* o dei *secentisti* nelle lettere.

Trattandosi di tanto uomo raggrupperemo le notizie che più lo rilevano, e quelle, finora non ben chiarite, che riguardano luogo e data della sua nascita e della sua morte.

Il Vasari nella vita del Primaticcio, lo Zanotti in quella del Pellegrino, il Ticozzi nel dizionario degli artisti, lo dicono *Bolognese;* e Bolognese si dichiara egli stesso il Pellegrino sur un quadro, che è nella Galleria Borghese, rappresentante l'Adorazione dei Pastori al Presepio, ove si legge: — *Peregrinus Tibaldi Bononiensis faciebat anno œtatis suœ XXII-MDXLVIIII* — Pellegrino di Tibaldo Bolognese faceva nel 1549, anno 22 dell'età sua. — Non si

capisce come il professor Milanesi, tanto accurato e preciso, che lesse queste parole, potesse scrivere in una nota alla vita del Primaticcio: « V' ha chi lo dice nato nel 1522, chi nel 1527, e morto, a quanto pare, nel 1592. Ma dicendo il Vasari più sotto, che mentre egli scriveva, nel 1567, il Tibaldi aveva 35 anni, verrebbe con ciò a stabilire la nascita di lui nel 1532, il che si conferma dalla testimonianza di tutti gli scrittori, i quali pongono la morte del Pellegrino nei primi del 1592 e nell'età di 60 anni. » Per mostra delle contraddizioni di questi scrittori, si guardi alla *Reale Galleria illustrata di Firenze,* che lo fa nascere in Valdelsa in Toscana; al Baglione che pone la sua morte nel 1591; al Masini che lo assevera morto a Modena nel 1606. Nella Pinacoteca di Bologna sul cartello ai quadri del Pellegrino si legge ancor oggi — n. 1527 — m. 1592.

Orbene dalle pazienti indagini da me fatte nei necrologi, nell'archivio notarile, e negli annali del duomo di Milano risulta colla più evidente certezza, che Pellegrino Pellegrini figlio di un Tibaldo di altro Tibaldo nacque nel 1527 nel villaggio di Puria nella Valsolda, e morì in Milano nella Parrocchia di S. Maria della Porta il 27 maggio del 1596. Altri preannunziò queste notizie ricavate da atti autentici, ma chi ciò fece giovossi del filo da me dato e della via da me insegnata. Diamo qualche spiegazione, per migliore conoscenza e sicurezza, della famiglia e della patria del Pellegrini. Dov'è la Valsolda? dov'è Puria? Chi furono i Tibaldi o Pellegrini progenitori di Pellegrino?

La Valsolda non è veramente una valle, ma un anfiteatro aperto, bagnata ai piedi dalle acque del Celesio, chiusa a levante e a ponente da alte rupi, che scendono perpendicolari, e vietano e contrastano l'ingresso in quella lunga arcuata zona di territorio dal clima mite, dai vaghi prospetti, coltivata a vigneti, ad agrumi, a ulivi, a giardini, sparso di villaggi, di ville, di torri, di chiesuole, delle quali la plebana di S. Mammete di stile lombardo antico

con guglie ed archi a trifoglio, e l'altra dedicata a S. Michele, il protettore dei Longobardi, posta sul piccolo colle che si stacca isolata dal monte, ed era vicina al castello, che diede il nome al sottoposto comune, e fu tante volte assaltato e insanguinato specialmente nelle guerre fra quei di Como e di Milano.

La Valsolda fino dai tempi antichi era feudo ecclesiastico e civile degli Arcivescovi di Milano, che ancora vi hanno la giurisdizione spirituale; con atto del 15 aprile 1528 il governatore De Leyva ne fece un marchesato per Gian Giacomo Medici, come dianzi si è accennato; marchesato, che subito fu disciolto per l'opposizione degli Arcivescovi di Milano, e degli abitatori. I quali abitatori se sottostettero al dominio degli Arcivescovi e dei Duchi di Milano, ciò fu più di nome che di fatto; come apparisce dall'atto solenne e superbo con il quale quella microscopica Valle si diede alla Republica Cisalpina, e del quale piace, per la singolarità, riportare un breve passo:

« Consiglio Generale della Valsolda in S. Mammete - 10 mietitore, anno V, Republica.

» La Valsolda, posta tra lo Stato di Milano e la Republica Svizzera, è forse il solo paese in Italia che abbia conservata la pura democrazia.

» Si resse dai più lontani tempi con Governo Republicano composto di 12 consiglieri removibili ogni anno in turno, e presieduto da un Podestà pure removibile ogni anno ed eleggibile dal Popolo, aggiungendosi al detto Consiglio altri 12 consiglieri straordinari, parimenti nominati dal Popolo ogni volta.

» Qui furono sempre ignoti i titoli, le prerogative, le distinzioni, le privative, i dazj, ed ogni sorta d'angherie inventate dalla feudalità e dal Dispotismo. »

La vita in quella valle, fino dai tempi antichi, fu alimentata specialmente dai lavori d'arte o attinenti alle arti; l'emigrazione fu sempre estesa e quasi generale: anche nei secoli trapassati, dalle memorie che si hanno,

si rileva quasi la stessa statistica d'oggi che dà su cento uomini circa novanta distinti con il nome di capomastri, di mastri da muro, di stuccatori, pittori, scarpellini, architetti e simili, i quali si diffondono in tutta Italia e anche al di fuori.

Da questa Valle, e precisamente dal comunello di Puria, i cui abitanti non arrivano al trecento, uscirono i Tibaldi o Pellegrini; e in quella terra, che è piccola e povera, ma gode di un bel sole, ha fresche acque, aria pura, e gioconda vista, nacque Pellegrino de' Pellegrini. Profittiamo di alcuni documenti, che il Barrera ha veduti ed esaminati, e riferiti nella sua *Storia della Valsolda,* e di altri documenti qua e là raccolti; per comprovare il nostro asserto.

Incominciamo da un libro di battesimo, dal quale escono fuori i nomi di Tibaldo e dei Pellegrini. Si legge in esso: « Item, mi prete Antonio eo batezato uno puto fiolo da messer Tibaldo da Puria, et a nome Simone et Juda et Christoforo, et era presente messer Francesco Paernio da Chassonio, et messer pero mutono de Puria et dona domenga de Pozo mojer de messer Costanzo de Puria adì 11 del mese de setembri 1547. » A quest'atto ne tiene dietro un altro nel quale si nomina una donna Caterina de Pellegrino battezzata il primo ottobre 1564; poi viene un altro di una Pellegrina de Pellegrino battezzata il 5 novembre 1564, e quello di un Pietro di Tibaldo di Puria padre di Domenico Pellegrino del 22 gennajo 1585, ecc. In un' altro registro « *Puriæ et Dasij Animarum status et numerus* » è fatta memoria che « nella casa delli eredi di Domenico Pellegrini habita: donna Giovannina moglie del suddetto d'anni 60, donna Domenica figlia d'anni 22, che appare nata il 19 settembre 1588. »

Queste sono prove sicure della presenza della famiglia Tibaldi o Pellegrini nella terra di Puria durante l'età che nacque e visse Pellegrino de Pellegrini di Tibaldo.

È notevole poi una relazione, posteriore di pochi anni

alla morte del Pellegrino, intorno alle prerogative e ai privilegi della Valsolda, che trovasi nell'Archivio arcivescovile di Milano. In essa si legge: « Ha detta Valle buonissima aria, e gli huomini sono quasi tutti muratori, scultori, scarpellini, architetti et alchuni pittori, sono acutissimi d'ingegno quasi tutti gli habitatori: quell'eccellente Pellegrino fu di questa Valle del luoco di Puria, le cui opere ancora lo rendono celebre, ecc. »

Più notevole ancora è un Istrumento in pergamena rogato il 18 novembre 1566 dal Notajo Antonio Fontana di Dasio in Valsolda, che si conserva nell'archivio parrocchiale di Puria. In esso si parla di certi contrasti fra il comune di Puria e quello vicino di Castello di Valsolda in causa di diritti di pascolo, di legnatico, ecc.; si discorre di tentati e falliti accordi per una amichevole combinazione nelle età precedenti; si riferisce che ad evitare nuovi litigi e dispendi, i Sindaci e Procuratori dei due Comuni elessero ad arbitro delle loro vertenze, insieme con altre due persone di fiducia, il signor Peregrino dei Peregrini di Puria, *D. Peregrinum de Peregrinis de Puria;* e che essendo andato a vuoto il tentativo di conciliazione, elessero arbitro unico il signor Peregrino de' Peregrini figlio del fu Tibaldo di Puria abitante in Milano e presente, che il 17 settembre del 1566 il prefato signor Peregrino, arbitro, seduto sul banco della giustizia nel luogo di S. Mammete, pronunziò il suo arbitramento, che venne accettato e tradotto in atto pubblico solenne dal notajo Antonio Fontana, come s'è detto. Anche nella parte dell'istrumento, che, per maggiore intelligenza dei comunisti, è scritta in lingua volgare, si dice *Pellegrino de Pellegrini de Purya.*

Nè è da tacersi che nel mezzo della chiesa di Puria vi è un antico sepolcro, sulla cui lapide a grandi lettere sta scritto: « Peregrinus de Peregrinis. »

Ha pure qualche impostanza, sebbene d'ordine minore, il fatto, che la moglie del Pellegrino era, come s'è veduto,

una Caterina de' Mutoni, il cui casato riscontrasi nella Valsolda in altri vecchi documenti, e ancora ha i rappresentanti e discendenti in Cima, in Albogasio, e in altri paeselli di quella Valle.

Ma il documento, che pone il suggello a tutti gli altri, è una pagina, che leggesi nel libro della *Nobiltà di Milano* di Paolo Morigi, più di una volta da noi citato, il quale parla non di un morto ma di un vivo, in Milano, ove viveva Lucio Baldo il figlio, ed erano infiniti i conoscenti del Pellegrino. Riportiamo le sue parole:

« Avendo sino ad ora favellato di Pittori morti, ora voglio che diciamo qualche cosa di quei Milanesi che vivono, e che sono valenti in quella virtù. E il primo sarà *Pellegrino de' Pellegrini* veramente ingegno raro, e pellegrino. Questo nacque nella *terra di Puria in Valsolda* del Ducato di Milano, e feudo dell'Arcivescovo di Milano nello spirituale e temporale. »

Ci pare dimostrato ad esuberanza quale la patria, la famiglia, la data della nascita di Pellegrino Pellegrini: s'egli fu detto Bolognese, ciò avvenne perchè il di lui padre Tibaldo figlio di altro Tibaldo deve averlo condotto fin da piccino in Bologna, dove occupossi lungamente di opere edilizie, e dimorò fino alla morte, e ottenne la cittadinanza.

Ora facciamoci a ripassare alcuni tratti della sua vita e a considerare in qual modo cotesto rampollo della ignota Puria abbia di tanto nobilitato il suo nome nella dotta Bologna, e dalle basse sfere siasi elevato sul teatro dell'arte in modo da attirare a sè gli sguardi di principi e di popoli. Ancora adolescente sentì grande attrattiva per il disegno: e il padre che conobbe l'inclinazione e l'attitudine del figliuolo lo pose alla scuola di Bartolomeo Radenghi, detto il Bagnacavallo, il quale erasi perfezionato in Roma sotto Raffaello, ed era di là ritornato a Bologna con gran credito e gran fama. Ma lasciamo la parola, intorno alle prime prove del Pellegrini, a Giorgio Vasari,

che lo conobbe quando era in età fresca, e l'ebbe quasi discepolo. Di lui così scrive nella Vita di Francesco Primaticcio.

12. — « Dirò alcuna cosa di Pellegrino Bolognese, pittore di somma aspettazione, e di bellissimo ingegno. Costui, dopo avere ne' suoi primi anni atteso a disegnare l'opere del Vasari che sono a Bologna nel refettorio di San Michele in Bosco, e quelli d' altri pittori di buon nome, andò a Roma l'anno 1547; dove attese insino all'anno 1550 a disegnare le cose più notabili, lavorando in quel mentre, e poi, in Castel Sant'Agnolo alcune cose d'intorno all'opere che fece Perino del Vaga. Nella chiesa di San Luigi de Franzesi fece nella cappella di San Dionigi, in mezzo d'una vôlta, una storia a fresco d'una battaglia nella quale si portò di maniera, che, ancor che Jacopo del Conte, pittore fiorentino, e Girolamo Siciolante da Sermoneta avessero nella medesima cappella molte cose lavorato, non fu loro Pellegrino punto inferiore; anzi pare a molti che si portasse meglio di loro nella fierezza, grazia, colorito e disegno di quelle sue pitture: le quali poi furono cagione che monsignor Poggio (42) si servisse assai di Pellegrino. Dopo aver parlato di altre pitture del Pellegrini in Roma prosegue: « poi mandato a Bologna da Monsignor Poggio, gli dipinse a fresco in un suo palazzo (43) molte storie, fra le quali n'è una bellissima, nella quale si vede, e per molti ignudi e vestiti, e per i leggiadri componimenti delle storie, che superò se stesso, di maniera che non ha anco fatto mai poi altra opera di questa migliore. In San Jacapo della medesima città cominciò a dipingere, pure al cardinal Poggio, una cappella, che poi fu finita dal già detto Prospero Fontana. Essendo poi condotto Pellegrino dal Cardinale d'Augusta alla Madonna di Loreto, gli fece di stucchi e di pitture una bellissima cappella. Nella vôlta in un ricco partimento di stucchi è la Natività e Presentazione di Cristo al tempio nelle braccia di Simeone; e nel mezzo è massimamente il Salvatore

trasfigurato in sul monte Tabor, e con esso Mosè, Elia et i discepoli; e nella tavola che è sopra l'altare dipinse San Giovanni Battista che battezza Cristo; (41) ed in questa ritrasse ginocchioni il detto cardinale. Nelle facciate dagli lati dipinse, in una San Giovanni che predica alle turbe, e nell'altra la decollazione del medesimo; e nel Paradiso sotto la chiesa dipinse storie del Giudicio, ed alcune figure di chiaroscuro, dove oggi confessano i Teatini. Essendo non molto dopo condotto da Giorgio Morato in Ancona, gli fece per la chiesa di Sant'Agostino, in una gran tavola a olio, Cristo battezzato da San Giovanni, e da un lato San Paulo con altri santi, e nella predella buon numero di figure piccole che sono molto graziose. Al medesimo fece nella chiesa di San Ciriaco sul Monte un bellissimo adornamento di stucco alla tavola dell'altar maggiore, e dentro, un Cristo tutto tondo di rilievo, di braccia cinque, che fu molto lodato. Parimenti ha fatto nella medesima città un ornamento di stucco grandissimo e bellissimo all'altare maggiore di San Domenico: ed avrebbe anco fatto la tavola, ma perchè venne in differenza col padrone di quell'opera, ella fu data a fare a Tiziano Vecellio come si dirà a suo luogo. Ultimamente avendo preso a fare Pellegrino nella medesima città d'Ancona la Loggia dei mercanti, che è volta da una parte sopra la marina e dall'altra verso la principale strada della città, ha adornato la vôlta, che è fabbrica nuova, con molte figure grandi di stucco, e pitture; nella quale opera perchè ha posto Pellegrino ogni sua maggior fatica e studio, ell'è riuscita in vero molto bella e graziosa. » Il Vasari accompagna il Pellegrino a Ravenna, a Ferrara, a Pavia e conchiude: « Ma perchè è giovane di trentacinque anni, e va tuttavia maggiormente acquistando e camminando alla perfezione, questo di lui basti per ora. »

13. — Il Vasari ben pronosticò del giovane suo scolaro, che studiando e avvicinando le persone e le opere dei migliori, si fece uno stile e un carattere tutto proprio.

Da Michelangelo apprese il fare largo e grandioso, l'espressione dei sembianti, l'arditezza negli scorci, la vivacità delle tinte, ma si contenne nell'imitarlo, e non dimenticò mai le grazie di Raffaello e il colorito del Correggio. Sicchè ritornando, dopo alcuni anni di assenza, a Bologna fece maravigliare tutti pe' suoi immensi progressi nella pittura, e nella scultura, che esercitò nello stucco con maravigliosa abilità e prestezza, e più ancora per la sua scienza nell'architettura, della quale aveva appresi gli elementi allato al padre e ai grandi architetti del S. Petronio, ma non aveva dato nessun pubblico saggio. « La nobil Cappella in S. Giacomo de' Padri Agostiniani, scrive lo Zanotti (45), fu tutta architettata da Pellegrino, che due grandi storie dai lati mirabilmente vi dipinse, e negli scomparti pur fatti col suo disegno alcune belle ed eleganti rappresentazioni; e questa cappella ha servito lungamente di scuola non solameute ai nostri Carracci, che chiamavano questo gran maestro *Michelangelo riformato,* ma ai susseguenti pittori, e sino ai giorni nostri. »

Molte e singolari opere di pittura eseguì il Pellegrino in Bologna, particolarmente nell'Istituto delle scienze, ossia Università, che parecchi illustrarono colla penna e ritrassero col bulino, e che tanto esaltava il grande Annibale Carracci al quale il Pellegrino dava, come a scolaro, ammaestramenti, e preparava in Roma i modelli in plastica per le celebri sue pitture nel palazzo dei Farnesi. Alcune scene tratte dall'Odissea d'Omero dipinte nel vôlto di gran salone a pianterreno nell'Università, e fra esse la figura di Polifemo e qualche altra, sono di una forza di disegno, di una vivacità di colorito, di una varietà di sembianti e movimenti da reggere al paragone dei gruppi più distinti di Michel'Angelo.

Dopo lasciato Bologna, il Pellegrino, vi ritornò altre volte, chiamato dalla stima e attrattovi dall'amore de' suoi concittadini: vi venne da Milano a dipingere nel 1565, e vi ritornò nel 1569, e dipinse la sala degli Anziani, ove

con tanta immaginazione e bellezza è figurato il *Silenzio,* sotto del quale leggesi — *Fideli tuta silentio Jun. et Aug. MDLXIX.*

Il Pellegrino aveva illustrato le Legazioni, la Romagna, le Marche con il suo pennello, lo scarpello e le seste: altri paesi ora lo chiamavano a se, e furono irradiati dalla luce del potente suo ingegno.

14. — San Carlo Borromeo, figlio di una sorella di Pio IV, nato il 28 ottobre 1538 nella ròcca d'Arona di sua famiglia, creato Cardinale il 31 gennajo, e Arcivescovo di Milano nel successivo febbrajo 1560, era stato nominato legato di Bologna, della Romagna e della Marca di Ancona. Durante il suo ufficio ebbe occasione di conoscere nei luoghi di sua giurisdizione alcuni lavori egregi del Pellegrini, e di conoscerne altri in Roma; laonde volle avvicinarsi il giovane artista, e tra perchè era riboccante d'ingegno, tra perchè era milanese e di una terra soggetta agli Arcivescovi di Milano, lo prese a ben volere, gli diede incarichi, e lo ebbe per architetto di sua fiducia. Il Borromeo aveva studiato diritto nell'Università di Pavia; e nel 1559 da Milano ov'erasi recato per la morte del padre suo, converse a quell'Università, vi ricevette la laurea dottorale, e là concepì il pensiero di erigervi un Collegio, dove alcuni giovani lontano dai rumori e nel raccoglimento potessero applicarsi alla cultura delle lettere e delle scienze. Di architettare il Collegio, che ricevette il nome di Borromeo, e che nella sua struttura, oltre essere magnifico, rispondere doveva a tutte le esigenze e ai fini cui era destinato, fu incaricato il Pellegrini. Il 19 giugno 1564 fu posta la prima pietra; l'architetto scrisse subito al Borromeo che (46) « l'opera tornerà magnifica, bella e ben composta: » tale essa riuscì a giudizio di tutti.

Quasi contemporaneamente l'arcivescovo cardinale dava incarico al Pellegrini del restauro interno e della costruzione del bellissimo cortile, che ancor si ammira del palazzo Arcivescovile. L'Ambrosiana possiede alcune lettere

del 1564, colle quali da Milano si da contezza al Borromeo dell'andamento dei lavori. « L'icnografia della corte, scrive il Mongeri (47), è quella di un rettangolo con un giro di portico ai due piani: sette arcate al lungo lato, sei al breve. Il bozzato etrusco è la base del sistema costruttivo: non che le pareti aperte ad arco, i pilastri di sostegno al piano a terra, come quelli del superiore constano di bozze regolari di macigno, ma gentilmente lavorate agli spigoli e più ancora doppiamente affilate ed appiatite nella parte sovrastante. L'ordinamento classico prevale bensì, ma padroneggiato con singolarissima fantasia d'artista, specialmente nella parte superiore, dov'è un capitello jonico con tre volute, quella centrale sostenuta da una maschera bendata, e la triplice serraglia dell'arco collegata con nuovo e ardito ingegno al risaltare della cornice. Ciò dimostra con quale libertà d'ispirazione si guardasse l'antico dal Pellegrino. »

Non ha Milano, e hanno poche città d'Italia opera di questo genere, che sia superiore o pari a questa; può dirsi un vero e prezioso monumento d'arte.

Il Pellegrino dovrebbe essere venuto a Milano nel 1565, se Filippo II parlava esatto in una sua lettera da Elvas del 1581 colla quale raccomandava al governatore di Milano il figlio dell'architetto Pellegrino, che serviva, si dice omai da 20 anni alla regia e ducale Camera di Milano. Nel 1561 o nel 1562 il Pellegrino divenne l'architetto del Governo di Milano nelle costruzioni civili e militari; di tal modo per il suo singolare ingegno, gli alti suoi uffici, le protezioni dei primari personaggi, si costituì maestro principe nella città e nello stato di Milano.

15. — Si stavano compiendo i lavori del Collegio della Sapienza in Pavia, e del palazzo Arcivescovile in Milano, quando il cardinale Borromeo, lasciata Roma, e salutata di passaggio Bologna, ove teneva ancora la giurisdizione di Legato, dirigevasi a Milano, e vi faceva il solenne ingresso. Congratulossi con il Pellegrino per le magnifiche

cose che aveva fatte, e che riscuotevano il plauso generale. Ed essendosi proposto nella mente, educata al grandioso e al bello nell'alma Roma, di dare inizio o compimento a quelle opere nel Duomo, ch'era nel desiderio di tutti fossero fatte, pose gli occhi sul Pellegrino, come strumento il più adatto, il più abile, il più stimato per ridurre ad effetto i suoi divisamenti. Era entrato in Milano il 23 settembre 1565, ma dovette subito far ritorno a Roma per la grave malattia, seguita da morte nel 10 successivo dicembre, del venerato pontefice, suo zio. Non potè allora imprender nulla; ma rivenuto a Milano nell'aprile 1566, non appena ebbe dato un po'di sesto alla disciplina e all'amministrazione ecclesiastica, incominciò a pensare e ad operare anche per l'arte. Come s'è veduto, il Seregno era in quegli anni l'architetto generale del Duomo, ma fu dispensato dall'ufficio e surrogato dal Pellegrini. Volevasi un architetto più valente, e forse compiacere ai desiderî dell'Arcivescovo di elevare il suo protetto. La nomina del Pellegrino Pellegrini seguì il 7 luglio 1567, presente il cardinale Borromeo, e furono stabiliti i patti e gli emolumenti. Il 24 del mese istesso deliberarono gli amministratori, presente ancora l'Arcivescovo, di fare il Battistero e il pavimento del Duomo secondo i disegni che avrebbe dato il Pellegrini, architetto della fabbrica.

Il Battistero fu presto incominciato e compito. Le quattro colonne di marmo mischio furono date a fare a maestro Francesco d'Arzo nel Varesino; i capitelli, d'ordine corinzio, lavorati in metallo. La vasca di porfido rosso, che contiene l'acqua battesimale, proviene, credesi, dalle rovinate terme di Massimiliano Erculeo. Il tempietto o Battistero, conforme al disegno del Pellegrino, è bello ed elegante in sè, ma non conviene certamente coll'architettura del vetusto tempio. Il Pellegrino iniziò una serie di lavori i quali se intrinsecamente hanno un valore artistico, estrinsecamente mancano del carattere necessario per accordarsi collo stile originario e predominante nel Duomo.

Avendo poi voluto il Borromeo, in obbedienza al Concilio di Trento promulgato nel 1563, che si rinnovassero alcuni sepolcri addossati da una parte e dall'altra alle pareti, ordinò al suo architetto di sopperire al vuoto con la costruzione di altari composti con begli e ricchi marmi. Il Pellegrini ne disegnò sei, tre da ciascuna parte: ma anch'essi, sebbene attestino la valentia del disegnatore, sono una stonatura per lo stile. Più corretto e più puro si mantenne nel disegno del presbitero, del coro e retrocoro, che è veramente splendido e maestoso, e della cripta o cappella sotterranea, che in parte serve per le ufficiature nella stagione invernale, in parte per un sacello mortuario, ove in preziosa arca giace la venerata salma di S. Carlo Borromeo mancato di vita il 4 novembre 1584.

Sarebbe troppo lungo discorrere dei meriti e difetti dei lavori eseguiti dal Pellegrini nel Duomo di Milano. I meriti sono parecchi; i difetti possono ridursi a un solo già da noi indicato, quello di essersi recisamente staccato, come forse imponeva allora la tirannica opinione pubblica e la volontà dei dominanti, dalla scuola di Simone da Orsenigo, di Marco da Campione, di Giovanni Grassi, di Filippino da Modena e dei Solari. Egli commise un anacronismo storico e un adulterio artistico che non gli fu mai perdonato, specialmente per la ideata e incominciata facciata, rimasta fortunatamente in tronco, quand'era a un terzo del cammino, che è in discordia e in conflitto con il disegno dei due lati così vaghi ed attraenti, del poscoro interno ed esterno così meraviglioso, della parte superna, che agita i sensi, inebria il cuore e l'intelletto. Non vi ha che la cupola dell'Amedeo, corretta da Francesco di Giorgio, che valga a temperare il giudizio di coloro che sanno valutare le circostanze dei tempi e il dispotismo dei padroni: quanto poi fu perpetrato nei prossimi passati anni sulla piazza del Duomo, può persino far lodare gli errori del Pellegrino. Ma di quest'uomo vive l'ingegno e splendono gli esemplari, che staccati da ta-

luni contorni possono servire di scuola ai migliori fra i maestri. Il Vasari lo confessa, che raccolse alcuni disegni dal giovane suo scolaro.

16. — Anche fuori del Duomo fece in Milano altre degne costruzioni, specialmente per incarico del cardinale Carlo Borromeo. Questi, che aveva considerato in Roma la costituzione robusta e l'espansione rigogliosa della società, quasi appena nata, che chiamossi *milizia ecclesiastica,* dei Gesuiti, stimò utile trasportarne un drappello anche in Milano; e ad accoglierlo, e per dargli la comodità del culto, ideò la costruzione di una casa o collegio, e di una chiesa, che è quella, che porta il nome di S. Fedele. Il Pellegrino ebbe l'incarico del disegno, e della direzione dei lavori, che incominciarono nel 1569, e furono da lui condotti a buon punto e continuati poi dall'ingegnere Martino Bassi compaesano del collega in architettura Vincenzo da Seregno. Il Mongeri così ne parla (48): « La chiesa, di cui soltanto l'arte può occuparsi, avuto riguardo al tempo della sua erezione, è una delle più grandiose e delle meglio ordinate architettonicamente. È un organismo semplice e ben meditato, e sebbene esca dal carattere puro religioso, porta l'impronta di una singolare omogeneità e razionalità costruttiva. L'architettura, cosidetta gesuitica, che scese nel seicento al grottesco nelle forme, colla varietà delle pietre rare e delle dorature, ha qui una de' suoi esemplari primitivi più serî e più castigati. Lo stile dell'architetto, osserva più avanti, si mantiene largo, poderoso, omogeneo, malgrado qualche lieve stonatura, la quale dipende dal passaggio dell'edifizio, pel suo finimento, sotto la direzione del Bassi. »

Dopo la peste del 1576-77, insistette S. Carlo presso il Municipio affinchè in rendimento di grazie a Dio per la cessazione del terribil morbo, si erigesse un nuovo tempio, e lo si intitolasse a S. Sebastiano, che come S. Rocco, è ritenuto dal popolo protettore e difensore contro la peste e ogni altro male contagioso.

L'invito del santo arcivescovo, che, fra le stragi del contagio e lo spavento universale, dette prove continue e luminose di carità, di sagrificio e d'eroismo, fu premurosamente accolto dal civico magistrato e dalla popolazione: si scelse il luogo, e si approvò il disegno, che fu del Pellegrino. Il tempio sorse, con carattere severo, con forma circolare, con qualche reminiscenza del S. Stefano Rotondo e del Pantheon di Roma. È tempio più pagano che cristiano, ma per la nobiltà dell'assetto, la sobrietà degli ornati, la giustezza delle proporzioni, la misurata cadenza della luce, per un non so che di semplice, di austero, di grandioso uniti insieme, ispira un senso di raccoglimento pietoso e di funebre mestizia. Il fine fu raggiunto di fare un luogo di ricordo degli appestati, e di melanconica preghiera che si elevi, senza svaghi all'intorno, nel vacuo dell'aria sino a Dio.

Al cardinale Borromeo piacque anche rifabbricare la piccola ma vetusta chiesa di S. Raffaele, che nelle demolizioni intorno al Duomo, aveva assai patito. Ne affidò l'incarico al Pellegrino, che la compì nell'interno: e con molto intelletto e classico buon gusto gli seppe conservare, nel sistema delle travature e nei cinque giri degli archi, l'antica forma basilicale. Non riescì al Pellegrino di ultimare la facciata, della quale rimane un frammento, ma originale, caratteristico, grandioso nelle colonne, nelle cornici, nelle ornature, nelle figure terminali di donna, che mostrano il declinamento dell'arte verso il borocco, ma anche la perfetta conoscenza e il culto dell'arte pura, ciò che allora notavasi e s'ammirava negli stupendi lavori michelangioleschi.

17. — Pregato fece il Pellegrino parecchi lavori anche fuori di Milano, specialmente dietro i desiderî, che manifestavagli l'Arcivescovo Borromeo. Compose nel 1583 il disegno della facciata dello splendido Santuario della Madonna di Saronno, compita in seguito dai due architetti Lelio e Carlo Buzzi di Viggiù; e quasi contemporaneamente

quello del Santuario insigne di Rho, la cui prima pietra fu posta e benedetta dall'Arcivescovo Borromeo, promotore di quell'opera, nel 1584, pochi mesi prima che passasse all'altra vita. Architettò la semplice ma elegante torre delle campane alta 80 metri, che sorge al lato destro della facciata del S. Giovanni di Monza; e a Varese restaurò l'interno dell'antica e logora basilica di S. Vittore. Il 5 luglio 1572 ottenne dall'amministrazione del Duomo di recarsi a Tortona per acconciarvi la cattedrale: nel 1577 andò pregato e ripregato a Novara a rifare il grandioso tempio di S. Gaudenzio, e passò a Vercelli, e vi ricostrusse di sana pianta la cattedrale. Non v'ha dubbio che in tutte coteste opere, dove più, dove meno vi è a notare qualche difetto di gusto e qualche sconcordanza fra l'antico e il nuovo: ma nessuno potè negare, che ovunque non spicchino, quasi con ostentazione, la fecondità della immaginativa, la potenza dell'intelletto, la pratica e la sicurezza del calcolo, e l'ardimento nella soluzione di difficoltà talvolta cercate apposta.

18. — Anche sulle sponde del lago di Como, a Gravedona, costruiva una sontuosa villa per il cardinale Tolomeo Gallio, che largo tesoro dispensò in cose d'arte e beneficenza. Quella villa o meglio palazzo descritto graziosamente in latino dal Boldoni, conferisce diletto al solo vederlo a qualche distanza sul lago, che ora prende l'aria di magione signorile, ora di severo monasterio, ora di castello feudale, e richiama talune edificazioni principesche, monastiche e militari che si veggono lungo l'Adriatico nelle Romagne, e lungo il Tirreno verso Ostia. Di più iniziò egli o ingrandì quelle edificazioni sceniche e fantastiche, che si accrebbero nel seicento e nel settecento, di chiese e di ville poste nel mezzo di vasti piazzali circondati da ale di sinuosi porticati con lunghi viali ombrosi, giardini verdeggianti, con vasche e zampilli di acque cristalline, svariate prospettive e sfondi aperti donde il guardo si diffonde, spazia e si perde su ridenti campa-

gne, su lucidi laghi e mare sconfinato. Una di coteste immaginose creazioni è il Santuario della Vergine presso Caravaggio, ove disegnò il tempio magnifico, gli atri maestosi, i porticati, i piazzali, il vialone lunghissimo, spazioso, fiancheggiato da alberi con entrata da grandioso arco trionfale. Di un genere diverso ma di singolare effetto è il quadro di vie montane, di tabernacoli adorni da dipinti e da plastiche colorate, porte di trionfo, di viali con ajuole e boschetti, di loggiati, terrazze, casini e di un maestoso tempio, con che egli imaginò di trasformare e convertire in devoto Santuario, dalla metà costa alla cima alta 800 metri, il sacro monte di Varallo. Nessuna colpa può essere fatta al Pellegrino, se avendo, per ripetute istanze, imprese molte opere in una volta, e difettando spesso i mezzi pecuniari, e avendo dovuto quasi all'improvviso abbandonar l'Italia, non condusse qualcuna al suo fine, e gli fu necessario di lasciarne il compimento ad altri che gli erano assai inferiori.

Si rimane stupiti e quasi sbalorditi al pensare, come il Pellegrino nel 1586, quando non ancora era arrivato a 60 anni, avesse fatte tante e così varie e mirabili cose, delle quali anche una sola potrebbe a un uomo dare diritto ad essere ritenuto grande artista. Ma quasi non bastasse il largo campo, che il Pellegrini aveva percorso e illuminato nella nostra Italia, ei fu chiamato a far mostra dell'ingegno suo poderoso e prepotente nella sede dei padroni dell'Italia d'allora, la Spagna.

Non si conosce con esattezza quando il figlio della rustica Valsolda partisse per la terra dei padroni di Milano e di gran parte d'Italia, e delle galee cariche di doppioni d'oro. Il 1.° luglio 1586 era ancora in Milano, imperocchè esiste un atto di tale data (49) con il quale collauda certe pitture fatte nel palazzo di Corte da un Valerio Profondavalle fiammingo; il 1 dicembre 1587 era in Spagna, essendosi in quel giorno stipulato dal notajo Cesare Confalonero uno stromento con il quale madonna Catarina de

Muttoni, moglie e procuratrice di Pellegrino Pellegrini, assente e dimorante in Spagna, transige e s'accorda con l'amministrazione del Duomo per taluni crediti di suo marito verso quella amministrazione.

19. — Nulla qui diremo della vita e delle opere del Pellegrini in Spagna, ove dal re Filippo II ebbe l'ufficio e l'emolumento di pittore e di architetto di Corte. Nella lettera commendatizia, indicata di sopra, del re al governatore di Milano a favore di Lucio Baldo figliuolo del Pellegrini, questi è detto « mi pintor y architecto — mio pittore e architetto. » Del Pellegrini nella Spagna dovremo intrattenerci in altro luogo.

Circa dieci anni stette il grande artista fuori d'Italia, occupato all'Escurial, e in Madrid, e qualche altra città di Spagna. Nel 1595 dimorava ancora a Madrid, come consta da una lettera colà indirizzatagli dal figlio, la quale trovasi nell'Archivio Civico di Milano. Ma il 6 marzo 1596 era ritornato certamente a Milano e aveva conservato o ripreso l'ufficio o il titolo di Ingegnere del Duomo: di ciò fa prova un istromento in questa data, rogato Alessandro Carcano (50), nel quale si indica presente e acquirente di un podere nei pressi di Milano — *Pellegrinus de Pellegrinis filius quondam Thibaldi, Parochiæ S. Mariæ ad Portam;* — e un allegato all'istromento che reca le parole: — *Cum Pellegrino de Thibaldis ingenierio Ecclesiæ majoris Mediolani.* — È certo adunque che il Pellegrini sulla fine del 1595 o al principio del 1596, o perchè avesse posto termine a' suoi lavori in Spagna, o sentisse il peso dei molti anni e la stanchezza delle fatiche lungamente sostenute, o presagisse vicina la morte del suo protettore Filippo II, che mancò poco più di un anno dopo, si risolvette di lasciare il suolo straniero, e carico di danaro e di onori fece ritorno a Milano, e qui stabilì la sua dimora vicino al figliuolo, ch'era salito in alto nella magistratura e stato rallegrato da due figlioletti, cui pose i nomi di Filippo e di Ottavio. Ma il sommo Pellegrini non potè go-

dere che per pochi mesi delle gioje della famiglia e dei ricchi frutti del suo nobile lavoro. Vicino ai 70 anni, logoro dalle arrotature assidue del pensiero e dell'azione, abbattuto dal viaggio, chiuse dopo pochi mesi le sue luci in Milano ch'era ridivenuta sua patria, e che illustrò cotanto co' suoi studî e i suoi talenti. Pazienti ricerche ci condussero ad additare l'atto di morte, che altri pubblicò, e che è il seguente, contenuto nel Necrologio del 1596 conservato nell'Archivio di Stato: — *1596, 27[5 — a Porta Vercellina, S. Maria alla Porta — † Peregrinus de Peregrinis agens sexagesimum nonum ex catharro cum febre maligna obijt in quarta sine pestis suspicione, judicio Gregorii Arrigoni phisici collegiati.* — L'attestato mortuario non poteva essere nè più semplice, nè più laconico: dice che morì il 27 maggio 1596 in età di 69 anni, e però doveva esser nato nel 1527, come avevalo annunziato lo stesso Pellegrini nell'iscrizione al suo quadro dell'*Adorazione dei Pastori.* Non pone la sua qualità di architetto e ingegnere del Duomo, e quella che ancor conservava, di Architetto della sacra Maestà Cattolica — *sacræ Cathol. Majestatis architecto* — che si trova in un istrumento del 9 dicembre 1596 rogato Alessandro Carcano (51).

20. — Deve dirsi per la pura verità che il figlio Lucio Baldo, giureconsulto e Vicario Generale, pensò a una decorosa sepoltura del padre suo. Negli Annali del duomo di Milano in data 17 giugno 1596 si leggono le seguenti parole: « Deliberarono (i fabbricieri) di assecondare la domanda del dottor Luca Baldo Pellegrino, figlio del Pellegrino già architetto della fabbrica, di offrire tre modelli della storia di S. Ambrogio preparati dal detto suo padre pel coro, e di ottenere in pari tempo alcune lastre per l'epitaffio e sepolcro di detto suo padre. » Fin qui si arrivava a poco o nulla in onorare la memoria del Pellegrini: il capitolo metropolitano fu più giusto della fabbriceria. L'11 dicembre 1596 il capitolo prese questa de-

liberazione: « Per memoria fu redatto nel venerab. capitolo dall'illustre signor Giacomo Resta rettore, essere condegna e onorevol cosa — *condignum et honestum esse* — che per la benemerenza dell'egregio fu Pellegrino de' Pellegrini, già architetto eccellentissimo e sublime della stessa veneranda fabbrica, alla quale per tanti e tanti anni prestò servizio, gli si costruisse onorevolmente nella stessa chiesa maggiore un sepolcro a perpetua di lui memoria. Perciò ordinarono che il predetto sepolcro si costruisca, e tale incarico fu ingiunto all'illustrissimo signor Conte Pirro Visconti, il quale curerà che sia fatto secondo la qualità e le benemerenze dello stesso egregio Pellegrino. » Il sepolcro, dopo queste istanze del Capitolo, non solo fu deliberato dalla fabbriceria, ma anche incominciato: doveva sorgere sotto il finestrone centrale del poscoro, e ancora si vedono sul posto due marmoree statue destinate a decorarle, una che rappresenta il *Tempo,* di Angelo Biffi; l'altra l'*Eternità* di Antonio Daverio. Colà dev' essere stato seppellito il Pellegrini, e il suo stabilito per sepolcro di sua famiglia, conciosiachè leggasi nel testamento della di lui figlia (52): « Il mio cadavere sia sepolto nella chiesa maggiore di Milano là nel sepolcro de' miei de' Pellegrino. » Ma di quel sepolcro non si fece o non rimase altro che le due statue: una lapide nel mezzo contiene un'epigrafe che parla di tutt'altro che del Pellegrini. L'epitaffio per lui, bello, sintetico, sonoro, era stato composto e approvato, ma non si trova che nelle pagine degli Annali: eccolo: — *D. O. M.* — *Peregrino Peregrino* — *nomine, familia et ingenio* — *qui pingendi et architectandi peritia* — *antiquæ Greciæ novam equavit Italiam,* ecc. *Prefecti fabricæ tumulum hunc eternitati commendatum* — *posuere* — *MDXCVIII.* —

Questi, che abbiam rammentato nel presente capitolo, gli uomini nè scarsi per numero, nè communi per merito che concorsero a formare quello splendido 1500, che uguagliò, quando non abbia superato il secolo di Pericle, e d'Au-

gusto. Il territorio di Como diede un contributo pari a quello dato dalla Toscana, Umbria, Emilia: i Solari, i Briosco, l'Amedeo, il Busti, il Leoni, il Pellegrini stanno a fronte dei migliori d'Italia.

NOTE

—

(1) Corio, *Storia di Milano,* Parte 4, Cap. I, pag. 435 del Vol. II.

(2) .... *ne dux extra locum ubi se mortuum deponi constituit amplius conspiciatur et maneat.*

(3) *Storia della Scultura,* Vol. II, Lib. V, Capit. II, pag. 180.

(4) Il Manoscritto della Cronaca conservasi nella Biblioteca di Brera in Milano.

(5) *Vita di Benvenuto Garofalo,* ecc. Vol. VI, pag. 515.

(6) *Vita di Lione Lioni,* ecc. Vol. VII, pag. 544.

(7) *La Certosa di Pavia,* Lib. V.

(8) *Storia della Diocesi di Como,* Lib. IX, pag. 232.

(9) *L'Arte in Milano,* pag. 52.

(10) *Ibid.* a pag. 97.

(11) Vol. III, pag. 126.

(12) Tomo IV, pag. 54.

(13) Vol. VI, pag. 514.

(14) Pag. 10.

(15) *Geschichte der Renaissance,* pag. 122.

(16) Cantù: *Storia della Città e Diocesi di Como,* Vol. I, pag. 438.

(17) *Vita di Giovanni Antonio Amedeo.*

(18) *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della Città di Brescia.*

(19) *Idem,* pag. 44 e seguenti.

(20) Vita di Benvenuto Garofalo, ecc.: Vol. VI, pag. 503.

(21) *Storia della Scultura,* Vol. II, Lib. IV, Cap. VII, pag. 186.

(22) Merula, *Santuario di Cremona,* a pag. 248.

(23) Vedi Courajod: *Documents sur l' histoire des arts et des artistes a Crémone,* ecc., pag. 22 e seg.

(24) *Conventiones inter Magistrum Benedictum de Brioscho et quosdam cives agentes nomine Comunitatis Cremonœ pro fabrica arcœ SS. Petri et Marcellini,* ecc.

(25) *Vita di Lione Lioni Aretino:* Vol. VII, pag. 539.

(26) *Leone Leoni d'Arezzo scultore, e Gio. Paolo Lomazzo pittore milanese:* nuove ricerche del Dott. Carlo Casati.

(27) Vedi istromento rogato il 3 aprile 1563 dal Notajo Alticonte Caimo, nell'Archivio Notarile di Milano, nel quale è trascritta la Convenzione, *Capitulatio*, fra l'Ill.mo e Rev.mo Card. Morone e Signor Gabrio Serbelloni, da una parte, a nome di S. S. Papa Pio IV, e il Magnif. Leone Aretino, scultor regio e papale, dall'altra, per la sepoltura dell'Ill.mo Signor Marchese di Marignano.

(28) Celio Malespini, Nov. LXXXV. Costui fu fiorentino, addetto a Filippo II, re di Spagna.

(29) *Ateneo dei Letterati Milanesi* di Filippo Piccinelli, a pag. 452 Milano, 1670 stamperia Vigone; e *Teatro d' uomini Letterati* aperto dall'Abate Gerolamo Ghilini, ecc.

(30) *Il Duomo di Milano* descritto da Paolo Morigi, Cap. IX, *Dei Sepolcri.*

(31) *Grotteschi*, Lib. II, pag. 130.

(32) Vol. V, pag. 390.

(33) Vol. VI, pag. 517.

(34) Vol. VII, pag. 535.

(35) *Leone Leoni d'Arezzo, scultore, e Giovan Paolo Lomazza, pittore milanese, nuove ricerche del dottor Carlo Casati, Milano 1884.*

(36) *Leone Leoni sculpteur de Charles Quint*, et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II, Paris, 1887.

(37) — *pignori Mag. Equiti dom. Leoni Aretino filio qu. Mag. D. Baptiste.* —

(38) Ecco l'atto di morte: — *Porta Nova, Par. S. Martiri ad Nusigiam — 1590 — die vigesimo secundo mensis Julii — Multum Magnificus et Eques D. Leo Aretinus annorum 81 vel circa, in ultimo senio constitutus, ex diarrea pessima et febre continua obiit non tamen suspectus, juditio M. D. Ambrosii Pecchis fhisicus collegiatus.*

(39) *Storia della Città e Diocesi di Como;* Firenze, F. Le Monnier, 1856, Vol. I, pag. 7.

(40) *Del luogo di nascita di Leone Leoni*, ecc., di Carlo Dell'Acqua, Roma, Società Tipografico-Editrice Laziale, 1889.

(41) *La nobiltà di Milano*, ecc., diviso in sei libri del R. P. F. Paolo Morigi, Milanese; Milano, 1575, Lib VI, pag 279.

(42) Monsignor Gio. Poggi, nobile bolognese, creato cardinale nel 1551.

(43) Questo è il palazzo dell'Università. Le pitture ivi fatte dal Tibaldi furono pubblicate da Antonio Buratti, magnificamente incise, in Venezia, e vi fu unita la Vita del Tibaldi scritta dallo Zanotti.

(44) Non è vero che questa tavola andasse a male, e che la rifacesse Annibale Caracci esprimendovi la Natività della Madonna,

come credettero il Malvasia, lo Zanotti e dietro ad essi il Bottari. Essa rimase al suo posto fino al 1790, e dipoi fu trasportata nel palazzo pubblico, e quindi nel così detto Oratorio notturno presso la piazza ove anche oggi si ammira. L'errore nacque dall'essere stato sovrapposto al quadro del Tibaldi altro quadro con un Sant' Ignazio; non già una Natività della Madonna di Annibale Caracci, la quale fu posta nella cappella Cantucci. (Amico Ricci, tomo II, pag. 94, 95, e 106 dell'opit. cit.) — Nota del prof. Milanesi.

(45) Zanotti Giampietro: *Vita di Nicolò Abati e di Pellegrino Tibaldi.*

(46) La lettera del Pellegrini conservasi alla Biblioteca Ambrosiana.

(47) *L'arte in Milano,* a pag. 432.

(48) *Ibid.* pag. 279.

(49) *Archivio di Stato di Milano.*

(50) *Archivio notarile di Milano,* N. 10906.

(51) *Archivio notarile di Milano,* N. 11083.

(52) *Testamento 12 ottobre 1626 rog. Codebò* N. 1510 nell'Archivio notarile di Milano.

CAPITOLO XX

CENNI DI OPERE IDRAULICHE E MILITARI CONDOTTE DAI MAESTRI COMACÌNI.

1. — Ci avvenne più volte di indicare talune importanti opere idrauliche ed altre militari, cui posero mano qua e colà i maestri di Como: ora specificheremo alcune di esse tanto per dimostrare vie più la versatilità dell'ingegno e la varietà delle occupazioni di quegli uomini singolari. È vero che l'ingegneria delle acque e delle fortificazioni non appartiene propriamente alla classe delle Belle Arti, perchè si appoggia in gran parte sul calcolo matematico e sulle dottrine della meccanica; ma siccome il calcolo è indispensabile per quella che è la regina delle Belle Arti, l'Architettura; perciò non reputiamo uscire dall'argomento toccando di opere nelle quali viene ricercata la solidità innanzi tutto, ma si desidera, potendo averla, e spesso si ottenne dai migliori, la manifestazione del bello.

Accurati studî posero in sodo che molti lavori per derivazioni e condutture di acque, per livellazioni e irrigazioni di campi, arginature e passaggi di fiumi, escavazioni di canali addatti alla navigazione, dopo la declinazione

della potenza e della sapienza romana, rinacquero e si fecero rivedere, prima che altrove, nelle terre della Lombardia. In queste terre si tramandò e si mantenne una specie di scuola classica delle acque, alla quale sempre si istruirono e ancora imparano gli studiosi della scienza idraulica in Italia ed Europa.

2. — Non può non ammettersi che i maestri, i quali ci appariscono per i primi ben edotti e ordinati in simili lavori già nei secoli remoti del medio evo, come dovettero avere fra le mani le opere o i precetti tradizionali di Vitruvio per le costruzioni edilizie, così possedessero i libri o frammenti di Frontino, unico scrittore romano sopravvanzato che tratti della giusta distribuzione e direzione delle acque. Noi abbiamo molte volte nelle pagine antecedenti additati i nostri maestri sul Po, sull'Adda, sul Ticino, sui laghi di Como e di Lugano, a Parma, a Pisa, a Lucca, a Siena, in Assisi, a Spoleto e altrove intenti a far argini e ponti, a prosciugare stagni e paludi, a raddrizzare e a diramare equabilmente il volume delle acque scorrenti; e così comprovato come i discendenti dei privilegiati dalle leggi di Rotari e Liutprando sempre siansi conservati uguali ai loro padri.

Ora accenneremo a due opere soltanto, di data non troppo lontana, che furono importantissime, e dimostrano la perizia quasi ereditaria nelle cose idrauliche dei maestri di Como.

La prima è l'arginatura dell'impetuoso fiume Adda, un po' prima del 1500, scorrente nel mezzo della città di Tirano in Valtellina, e continuamente apportatore di ruine. Lodovico il Moro, che reggeva il Ducato di Milano, e colà imperava, ordinò una lunga e solida arginatura a difesa dell'abitato e delle campagne; l'impresa fu assunta da maestro Stefano da Corenno, bel paesello sul lago di Como, che la compì egregiamente (1).

Dopo pochi anni, avendo Papa Leone X deliberato di risanare le paludi Pontine, ne commise l'incarico a Giu-

liano de' Medici suo fratello, generale supremo delle truppe della Santa Sede. Giuliano elesse a ministro e socio della grande e ardita impresa un certo Domenico de Juvenibus; ma a calcolatore, ingegnere e direttore un maestro Giovanni Scotto. Il lavoro idraulico, incominciato nel 1515, fu in qualche anno compito, e riescì a maraviglia. Le acque stagnanti da secoli si mossero, con rapidità defluirono nei canali e nel mare: e « con universale allegrezza, scrive il Nicolai (2), l'ampia pianura la quale da tanto tempo aveva giaciuto sepolta sotto l'orrida inondazione, emerse subito facendo sperare una vantaggiosa cultura. » Il Cesariano, riferendosi a un tanto avvenimento, che, menò allora gran rumore, così ne parla nel suo Commentario ai libri di Vitruvio (3): « Queste pontine paludi per un *Frate di Como* mia etade, sono state purgate et evacuate, cosa che mai Romani poterono fare. » Come si vede maestro Giovanni Scotto era da Como, e viene detto *Frate,* non già, credo perchè appartenesse a qualche sodalizio religioso, ma perchè specialmente in Roma, come vi sono molti esempî, i maestri di Como, si dicevano *Fratres Comacìni.*

3. — Ritorneremo più in là a parlare di questa singolare perizia dei maestri di Como; ora diremo qualche cosa di quella scienza o arte rivolta ad assicurare le castramentazioni degli eserciti; a fortificare, attaccare e difendere le piazze; a ritrovare, costruire e maneggiare strumenti e macchine di difesa e d'offesa nei blocchi ed assedî, o nelle aperte tenzoni militari. Anche qui sono in vista alcuni nostri maestri. Si può dire, che la vera, sebbene già scaduta, strategia e tattica romana, avesse mandato gli ultimi lampi di luce colle vittorie riportate sui Barbari da Stilicone, Ezio e Narsete; la battaglia di Casilino ne segnò l'ultima orma cruenta e gloriosa. Dopo allora andò via via mancando il pensiero direttivo negli ordini degli eserciti, negli armamenti dei militi, nelle mosse combinate, nelle battaglie preparate, nelle razionali poliorcìe. Succedette il sistema quasi anarchico delle moltitudini

accozzate e tumultuose, combattenti con qualsiasi arma, seminatrici di incendî e di spaventi, pascentisi di saccheggi e di rapine. Signoreggiava tutt'al più il valor personale e muscolare, che poneva in vista e considerazione una classe d'uomini speciale, che ottennero il nome di cavalieri erranti, i quali s'aggiravano ora soli, ora in più o meno numerose compagnie, e produssero come effetto, circa ai tempi di Carlo Magno, ossia verso l'800, la istituzione e glorificazione della Cavalleria. L'avvenimento delle Crociate, e la conseguente necessità di pensare a mantenere un centro di forza, unità di comando, e metodi uniformi di guereggiare nel chiuso e all'aperto, in paesi lontani e quasi inospiti, di fronte ad orde formidabili per numero e per coraggio, fece rinascere un po' di buona arte di guerra, della quale sopravvanzava qualche reliquia e memoria nelle provincie del moribondo Impero di Oriente, che i Crociati erano obbligati di attraversare. Perciò le Crociate furono vera scuola d'armi, la quale dall'oriente fu trasportata in occidente: ammaestrò fra i primi gli Italiani, i quali costituitisi allora in Comuni, provvidero a ordinare una milizia cittadina e a fortificare gli abitati a difesa e tutela della ricuperata libertà e delle autonomie conseguite durante la assenza o minore potenza di signori e signorotti paesani e forastieri. Le guerre intestine dei Comuni Lombardi vôlti gli uni a soffocar gli altri: e quella nazionale della *Lega Lombarda* cospirante a rintuzzare la prepotenza del Barbarossa; le ossidioni e oppugnazioni di Como, Crema, Milano, Ancona, Orvieto avevano dato qualche indirizzo, anche nuovo, ai movimenti dello milizie, e insegnato ad applicare congegni e meccanismi, rudi ma efficaci, per gli urti e le resistenze.

4. — Quali siano stati i maestri in cotesta arte bellica in via di formazione, specialmente, in quella delle fortificazioni, nelle quali specialmente si manifesta e opera l'architettura o ingegneria militare, non sappiamo, mancando

ogni nome nelle storie e cronache contemporanee. Ma a porre in evidenza il merito dei maestri di Como soppravvanzò un documento prezioso, più di una volta da noi rammemorato, il *Poeta Cumanus,* che cantò la guerra durata dieci anni fra Milano e Como. In quel poemetto si parla di fossati, di valli, di torri, di navi armate e coperte, di castelli, di baliste, e multiformi istrumenti per proteggere e abbattere mura; si accenna ad artefici fatti venire dalla procellosa Genova, noti e abbastanza ingegnosi, e chiamati anche da Pisa, noti e abbastanza ingegnosi anch'essi (4); e si discorre delle invenzioni guerresche dei Comensi, e dei soccorsi prestati a quei di Como degli abitatori della Vall'Intelvi, che accoglieva artefici buoni e fin troppo ingegnosi, fra' quali, Giovanni Buono da Vesonzo, paesello di essa Valle (5). Durante quella guerra finita nel 1127, e l'altra del Barbarossa contro Milano nel 1162, dovettero non pochi maestri di Como occuparsi e impratichirsi di difese e offese militari; e dispersi poi dalla miseria comune e dagli odî accumulati, andare raminghi in varie parti, e applicarsi, per vivere, all'esercizio della loro professione, secondo la scienza e la pratica acquistata nell'architettura civile e militare. Datano da allora e vanno via via comparendo i Buono, i Frixoni, gli Adami, Giorgio da Como, i Lombardi, i Solari, gli Antelami, i Porrata. Vengono in seguito Pietro da Breggia, altri Solari, il Bertola da Novate, Pietro da Cernusco, Maffeo da Como, che sul Po, sul Tanaro, sull'Adda, agli sbocchi delle Alpi e degli Appennini, e nelle pianure Lombarde costruirono arginature e ponti, teste di ponti, baluardi, castelli e fortilizî con quell'abilità, quell'arte e anche bellezza che spiccavano nei castelli di Galliate, di Tortona, di Pavia e di Milano. Tutto ciò avveniva prima che nascessero que' valentuomini di altre regioni, che intorno a sè levarono gran rumore; ed è da notare che comacìni furono i due grandi ingegneri e architetti militari, Antonio Riccio o Rizzo dell'agro di Como, come vedremo, e i Sanmichele

da Porlezza. Vi è tanto da poter anche sostenere che Francesco di Martino di Giorgio proveniva da Varenna, e Francesco di Marco, detto poi de' Marchi, dal lago di Lugano.

5. — Passiamo rapidamente in rassegna una schiera di ingegneri comacìni, che nel 1400 e nel 1500 si distinsero nelle cognizioni e costruzioni militari. Si ritrovano (6) un Martino un Giorgio e un Abbondio da Riva S. Vitale, adoperati nel 1418 da Filippo Maria Visconti ad armare una flottiglia sul lago d'Iseo, quando il Carmagnola, ancor fedele, aveva riacquistato Cremona e Bergamo a Milano, e tendeva a impadronirsi della città e provincia di Brescia. Nello stesso anno comparisce un Pessoni da Lugano (7), che fabbrica bombarde di nuova invenzione in servizio del nominato Duca. E quel Maffeo da Como, che nel 1467 applicava la matematica e la meccanica nell'edificazione del Castello di Milano, aveva prima, dal 1460 al 1464, atteso, in compagnia di Aristotile da Bologna, a fare le massiccie e pittoresche fortificazioni, che stanno in giro e a cavaliere della città di Bellinzona.

Qualche ingegnere ed alcuni maestri, formatisi alla scuola di Maffeo e di Aristotile, dopo avere dato buon saggio della loro perizia al di là del monte Ceneri, furono spediti a fare nuove fortificazioni a Chiavenna; si ha una missiva ducale del 20 maggio 1489 (8), ove è detto: « *i Magistri da muro della valle di Lugano, quale hanno facta la murata de bellinzona, et che hora attendono ad quella se fa intorno a chiavena.* » Fra costoro è nominato un Manfredo da Riva S. Vitale, ch'essere doveva uno dei capi. Anche Locarno, che domina il lago Maggiore, venne rinforzata e armata; e il suo castellano, in data del 14 maggio 1479, (9) raccomandava al duca di Milano un *Magistro Johanne de Murchò* (Morcote sul lago di Lugano) *ch'è bono bombardero, springardero et bono ingegnero in forteza et fora de fortezza.* Le vie d'accesso al Sempione, che dall'alta valle del Rodano, ossia dal Vallese, potevano condurre soldati ai danni del du-

cato di Milano, stendentisi allora fino alle sorgenti della Sesia e del Toce, vollero gli Sforza sbarrate e asserragliate con qualche rôcca e cittadella. Nel 1483 fu spedito maestro Pietro da Lamone (10), d'ordine del Duca, ad assicurare con opere di difesa il passo e la piazza di Domodossola, a fin di arrestare qualsiasi nemico, che per Ornavasso, il lago d'Orta e il lago Maggiore tentasse invadere il Milanese. Nel 1485 vi lavorava ad ampliare i forti un maestro Giovanni da Campione.

Nè gli Sforza si contentarono a mettere e conservare in buon stato di difesa e di offesa i luoghi di confine più pericolosi verso la Serenissima, e i signori Svizzeri; ma essendo padroni dell'Appennino ligure, di Genova e di una parte del Genovesato, colà pure attendevano a fortificare e ad armare, tanto più premurosamente quando si seppe della lega fra Sisto IV, della Rovere, genovese, e Ferdinando re di Napoli, padre di Isabella, la moglie di Gian Galeazzo, che il Moro teneva prigioniero nel castello di Pavia. Nel 1479 un Martino da Lugano, ingegnere, incaricato da Obbietto del Fiesco, innalzava la rôcca di Compiano in Val di Taro, che servir doveva d'ajuto ai Milanesi, ma che fu volta ai loro danni da Obbietto, il quale fu poi costretto a cederla agli Sforza, quando mischiossi in una rivolta contro di essi, e fu vinto e fatto prigioniero. Anche dentro la città di Genova s'occupavano di lavori militari i Comacìni, e lungo la riviera sino a Spezia. Si trova, che dovendosi erigere un rivellino innanzi ai bastioni della porta di S. Francesco in Genova, fu richiesto per tal'opera maestro Bartolomeo ingegnere di Como; e non potendo costui venire, fu sostituito da Maestro Giacomo della val di Lugano, o più propriamente da Carona. « *Ho dato opera,* scrive il 3 luglio 1474 certo Giovanni avvocato al duca di Milano (11), *de avere magistro Bartholomeo da comagio Ingignero; trovando lui essere alla Specia, ho habuto uno magistro Jacomo de val de Lugano assai pratico a simili bisogni....* » Nè maestro Bar-

tolomeo, *Ingegnero*, era solo alla Spezia, ove allora ferveva il lavoro della costruzione e della fortificazione della darsena; ma dai documenti in data dello stesso anno 1474, si ricava (12), che colà erano occupati: *i Magistri Symone et Antonio di Campione e loro consorti, ed i Magistri Filippino et Andrea de Gandria per li laborerj facti al darsenato de la Speza;* e inoltre *il maestro Iuliano da Bissone, il maestro Zilio de Gandria, e il maestro Henrico de Carona.*

Quei di Chiavari nel 1368, tre anni dopo aver subito un'invasione di Ambrogio, bastardo di Barnabò Visconti, deliberarono di fortificare la città con mura merlate, ripari, e una fortezza: l'opera fu data da fare a un maestro Antonio Bigna da Lierna sul lago di Como, che riescì veramente singolare, a tale che Flavio Biondo e fra Giovanni da Viterbo qualificarono — *Arx munita et forte oppidum* — e posero al pari delle migliori costruzioni militari del tempo.

Nicolò V spaventato della presa di Costantinopoli fatta da Maometto II nel 1453, e del feroce avanzarsi dei Turchi nel Mediterraneo, pensò a fortificare la ròcca di Ostia, onde di là non si tentasse un colpo su di Roma. Nicolò richiese quelli che si stimavano allora più abili nel condurre le fortificazioni; e abbiamo da documenti (13) che dal 1450 al 1454 intrapresero e condussero a fine le munizioni di Ostia un maestro Maffeo da Lugano, un maestro Antonio da Castiglione presso Varese, e un maestro Lione da Como, le quali resistettero fino al 1537 (14).

6. — Andarono meritamente celebri, nella seconda metà del cinquecento, nella ingegneria militare Giacomo e Giorgio dello stesso casato de' Paleari e dello stesso villaggio di Morcote sul lago di Lugano, uno dei quali, sopranominato il *Fratino* è menzionato con molta lode dal Lomazzo. Il Giacomo ricevette incarico di visitare le fortezze del ducato di Milano, e di riferire sui provvedimenti da prendersi per il loro scopo secondo i migliori

sistemi di fresco rinnovati. Non minore fama guadagnavasi un capitano Biondetti da Porza sulla via da Lugano a Tesserete, che si approfondì nei metodi delle fortificazioni verso il 1540, e fu onorato di importanti commissioni da più Governi. Fu superato per ingegno e perizia dal contemporaneo e suo compaesano Giovanni Antonio Piotta, detto il Vacallo dal luogo suo di nascita, poco lontano da Cernobbio e dal lago di Como. Figlio di costui fu un Giuseppe, nominato anch'egli Vacallo, erede della dottrina paterna, la quale disgraziatamente, per la necessità dei tempi, dovette mettere a profitto della Spagna oppressora dell'Italia. Per invito di D. Enriquez de Azeredo, conte di Fuentes, già luogotenente di Alessandro Farnese e del duca d'Alba, poi divenuto Governatore di Milano, il Vacallo eresse il *Forte di Fuentes* su di elevata rupe presso la foce dell'Adda superiore, il quale fu aspro freno ai Grigioni, ch'erano signori della Valtellina, amici della Serenissima, e nemici di Spagna. Quel forte, bello d'aspetto, validissimo nella resistenza, tenne duro in replicati attacchi, e non cedette che nel 1797 quando scesero i soldati della rivoluzione francese, e insorsero i Valtellinesi, e si patteggiò di smantellare la fortezza.

Chi superò tutti i suoi contemporanei per ingegno e per scienza matematica applicata all'arte militare, fu il capitano Agostino Ramelli da Ponte Tresa sul limite della provincia di Como verso il lago di Lugano, che portò anche il titolo di Maranzana, il quale indusse taluno a crederlo erroneamente del territorio di Casale. Poco si sa della sua vita giovanile: è noto soltanto che s'addestrò nell'armi e guerreggiò da prima sotto gli ordini e nelle squadre di Gian Giacomo de' Medici, marchese di Marignano. Deve essersi fatto conoscere per scienza e abilità, se dal Governo di Francia fu ricercato di passare a' suoi stipendî, e offertogli il grado di ingegnere militare. Accettò il Ramelli, si pose sotto la bandiera dei gigli, e subito diede belle prove del suo sapere e del suo coraggio; laonde facil-

mente entrò nelle grazie del duca d'Anjou, terzogenito di Enrico II, segnalatosi nelle guerre civili allora divampanti nella Francia, ed eletto per le sue virtù ed il suo valore Re di Polonia. Il capitano Ramelli seguì l'Anjou, quando era semplice Duca, sui campi di battaglia; e lo seguì, quando, dopo la morte del padre e quella del fratello Carlo IX, passò, nel 1574, dal trono di Polonia, ove aveva regnato soltanto un anno, all'avito trono della Francia con il nome di Enrico III. A costui conoscitore delle cose della guerra dedicò il Ramelli un suo libro, che scrisse in lingua italiana e in lingua francese, ponendo i due testi a fronte, e corredò con circa dugento tavole incise in rame, con dimostrazioni e chiarimenti per l'intelligenza e l'applicazione. Pubblicò quell'opera nel 1588, un anno prima che il suo Re cadesse trafitto dal ferro del Domenicano Clement per odio religioso, ponendo fine alla dinastia dei Valois, che aveva regnato 261 anni in Francia.

Il libro del capitano Ramelli è dettato in buona e abbastanza corretta lingua, sì italiana, che francese; abbonda di quella erudizione classica e di que' giuochetti di parole che incominciavano ad essere in voga, e preludevano al vicino secentismo, e mostra nell'autore famigliarità coi migliori scrittori e pensatori. A parte il merito intrinseco del lavoro, di che può essere giudice soltanto chi abbia conoscenza degli scrittori di matematica, di meccanica, di architettura militare di quei tempi, per confrontare e sentenziare convenevolmente; il Ramelli è di molto superiore nella forma al De-Marchi, che non conosceva nè lingua, nè grammatica, nè ortografia. E deve dirsi che il Ramelli non potè per nulla profittare degli studî del Marchi, la cui opera sull'architettura militare era inedita alla sua morte nel 1576, e fu fatta conoscere la prima volta dal Dell'Oglio di Brescia nel 1599.

Da un'avvertenza ai *Benigni Lettori* si rileva, che gli studî del Ramelli erano da altri scrittori di cose di guerra seguiti con attenzione, e che taluno si attentò persino a

sottrargli parecchie carte, a impadronirsene, e a pubblicarle, come fosse roba sua. « Non fare, scrive, come alcuni domestici (che per modestia non mi pare di nominare) li quali col darmi titolo di virtuoso in apparenza lodando me ma però in esistenza sè stessi honorando, m'hanno levato clandestinamente molti Disegni particolari, attribuiti colle stampe a sè stessi proprî, un desiderio di comparire alla presenza del mondo ornati di belle piume. Si come hanno fatto ancora d'alcuni miei disegni intorno alle fortificazioni: delle quali io havevo preparato di dare alla stampa un libro, che poi mi fu rubato. »

Peccato, che la ribalderia di domestici, ossia di amici famigliari disonesti, abbia fatto perdere il libro delle *Fortificazioni* del Ramelli, che unito a quelli del Marchi, del Martini e di altri italiani gioverebbe sempre più a confermare la priorità e superiorità degli scrittori nostri, che furono maestri ai francesi, tedeschi, spagnuoli e inglesi nella scienza e nell'arte militare.

Ma lasciamo le arti della guerra, e ritorniamo a quelle più care e dilettevoli della Pace.

NOTE

(1) Lettere ducali del 24 aprile 1492 nell'Archivio di Stato di Milano: *Registro Ducale* N. 127, fol. 90.

(2) *De' Bonificamenti delle Terre Pontine* di Nicola Maria Nicolaj, Lib. II, pag. 130.

(3) Lib. I, Cap. IV, fol. XX.

(4) .... *artefices notos qui sunt hac arte peritos....*

(5) .... *arteficesque boni nimium satis ingeniosi.... strenuus inter quosque rogatus adesse Joannes — quique Bonus de Vesonzo cognomine dictus....*

(6) A. Bertolotti, *Bollettino storico Svizzero — Italiano,* I, pag. 200.

(7) *Ibidem.*

(8) *Archivio di Stato di Milano,* Vol. *Missive Ducali* N. 173.

(9) Ibid. *Carteggio diplomatico.*

(10) *Lettera ducale* 6 marzo 1483.

(11) Archivio di Stato di Milano, *Carteggio diplomatico.*

(12) *Bollettino Storico della Svizzera italiana,* Novembre 1881, pag. 207.

(13) *Registro di Tesoreria segreta papale* per l'anno 1451, fol. 233 e seg.

(14) Nibby: I dintorni di Roma, Vol. II, pag. 446: *Arcem hanc prope dirutam impensa Pauli III, P. M.... restituit* MDXXXVII.

CAPITOLO XXI

—

ARTE PITTORICA DEI MAESTRI COMACÌNI DAL 1300 FIN VERSO LA FINE DEL 1500

1. — I Toscani, segnatamente le città di Siena e di Firenze, ebbero compagnie e statuti di compagnie dell'arte dei pittori: rimangono un *Breve dell'Arte de'pittori Senesi* dell'anno 1355; un *Breve dell'Arte degli Orafi Senesi* dell'anno 1361, e un *Breve dell'arte de' maestri di Pietra Senesi* dell'anno 1441 (1). Nulla di simile sopravvanzò dei maestri Comacìni o Lombardi. Non è per certo che ad essi mancassero i precetti e quasi un codice, per così dire, didattico e disciplinare per la loro istruzione e la condotta: abbiamo segnato troppi fatti o indizî di fatti per persuaderci del contrario. Ma i Toscani, come gli artisti di altre provincie d'Italia, erano gente tranquilla, ordinata sedentaria: i Lombardi invece erano randagi per natura e per consuetudine, e non potevano seguire e perciò avere regolamenti stabili, fissi e pressochè indiscutibili. Ciò si dice in special modo dell' arte della pittura: questa impararono per lo più in casa propria, e la esercitarono per lo più isolatamente e individualmente

entro e fuori dei patrî confini. Laonde anzichè tener dietro alle mosse di turbe di muratori, scarpellini e altri lavoranti guidati dai loro capi architetti, ingegneri, capimastri, che li applicano a grandi costruzioni, dovremo limitarci, quanto alla pittura, a indicare i nomi e i dipinti migliori di quegli artisti che via via ci si presentano dal 1300, ove siamo giunti, fin verso la fine del 1500, errabondi, pensosi e quasi solitari.

2. — Scomparsi Giovanni da Caversajo, Paolino da Montorfano, Michele Mulinari e Leonardo da Besozzo, puri comacìni, che nel 1300 e sul principio del 1400 si illustrarono coll'esercizio del pennello sui muri, sulle tele e sui vetri: levasi, verso la metà del 1400, Vincenzo Foppa da Morbegno, del quale fecesi parola, che insieme con alcuni altri, fanno pregiata la vecchia scuola pittorica lombarda. « Meritò facilmente, di lui scrive il Lomazzo (2), il primo loco d'eccellenza nell'arte, specialmente nella prospettiva, e nella collocazione delle figure, in cui è posta tutta la sostanza e il fondamento dell'arte. » Nella pinacoteca di Brera, proveniente dalla vicina chiesa di S. Maria, vedesi un suo affresco rappresentante S. Sebastiano, legato a una colonna e frecciato nel cortile del palazzo dell'imperatore Diocleziano: di esso scrive il Calvi (3): « L'edificio, conforme alla storia, è di stile prettamente romano, e ne è ben presentata la prospettiva. Il disegno della principal figura, quasi del tutto ignuda, è largo e buono più che nol sono le opere dell'epoca. » Nella quadreria Carrara in Bergamo, vi è un piccolo Cristo fra i ladroni, del quale scrive il Lanzi, che « è condotto con molto amore, e con vero studio di scorti, rarissimo a que' tempi. »

Non restano molti dipinti del Foppa, sebbene sia morto vecchissimo nel 1492, imperocchè parecchi furono perduti in Milano, in Pavia, in Brescia, a Rodengo su quel di Brescia, e in altri luoghi. Ma tanto c'è e si sa di lui, che il Del Rio (4) lo pose a capo della nuova scuola, la quale lasciate le anticaglie convenzionali, si diede allo studio e

all'imitazione della natura, e precorse e preparò il Mantegna e la sua scuola. Al Foppa fu rivendicato l'onore di avere primo praticata e insegnata l'arte di fare gli scorti, già attribuita a Melozzo da Forlì; a lui il merito di avere non solo conosciuti ma dettati e divulgati i precetti dell'arte in un libro, che sgraziatamente andò smarrito ma che il Lomazzo asserisce di aver posseduto egli medesimo, nel quale si parlava « sulla pittura, sulla quadratura del corpo umano, non che su quella del cavallo. » Quel libro precedette gli studî e gli scritti di Leonardo da Vinci, e vuolsi che giovasse non poco ad Alberto Durer nella composizione del suo trattato sulla *Simmetria dei corpi umani*, e a Daniele Barbaro nella sua opera sulla *Pianta e misura dei corpi*. Il Lermolieff dice (5), che « a questo vigoroso maestro deve Milano, dov'egli prese stanza e operò la maggior parte di sua vita, di essere diventata il centro della scuola lombarda, dalla quale uscirono: Zenale e Buttinone da Treviglio, forse anche Giovanni Donato da Montorfano; Bartolomeo Suardi da Milano, chiamato anche il Bramantino; Ambrogio da Fossano, detto il Borgognone; Ambrogio Bevilacqua; Vincenzo Civerchio da Crema; Macrino d'Alba; Bernardino Conti da Pavia, e altri. » Tutti questi salirono in fiore avanti l'arrivo del Vinci a Milano; ragione per cui l'erudito Calvi quasi sorridendo domanda: Se eravi proprio necessità che Leonardo venisse ad aprir scuola in Milano, come fu asserito senza prove; e se egli avesse piuttosto da imparare che da insegnare in questa città con tali maestri (6).

3. — Vicino al Foppa abbiamo Giovanni Donato da Montorfano, del cui cognome o casato s'incontrano Paolino, che dal 1404 al 1429 si sa che dipinse sulle tele, sui muri, sui vetri e sul legno nel duomo di Milano; un Abramo da Montorfano, che fece lo stesso nel 1430; un Battista amico del Foppa Vincenzo nel 1470; un Giovanni pittore in Genova nel 1460; un Matteo in Milano dal 1487 al 1489, e un Luigi che nel 1495 dipingeva

un' ampia palla d' altare con fondo d' oro e lembi in giro dorati per una chiesa presso Como, passata da pochi anni all' estero.

4. — Superiore a tutti questi suoi agnati o quanto meno conterranei da Montorfano mostrossi Giovanni Donato, del quale ci arrivarono pochissime cose, ma rimanè una grandiosa composizione nel già refettorio del Convento delle Grazie in Milano, rappresentante la *Crocifissione di Cristo.* Nella parte inferiore e nel bel mezzo del dipinto spiccano in caratteri grandi il nome dell' autore e la data dell' opera:

— 1495 — Jo. Donatus Montorfanus P. —

— 1495 — Giovan Donato da Montorfano pinse. —

Il Lanzi (7) così si esprime intorno ad esso: « Giovan Donato Montorfano dipinse una Crocifissione abbondantissima di figure nel refettorio delle Grazie, ove poco curasi, avendo a fronte il gran Cenacolo del Vinci. Non può competer con un rivale a cui i maggior maestri pressochè tutti cedon la palma. Prevale solamente nell' arte del colorire; per cui dura tuttavia l' opera fresca e vegeta ove quella del Vinci declinò in pochi anni. Il Montorfano ha di singolare una certa evidenza di volti, e nelle mosse, che se andasse congiunta con eleganza, avria in questo genere pochi pari. »

Il dotto Michele Caffi scrive queste poche ma giuste parole sulla Crocifissione del Montorfano (8): « È lavoro assai considerevole per la composizione e la condotta: un gran numero di figure maestrevolmente dipinte compiono la grande scena di dolore, nel cui centro, in mezzo a due ladroni campeggia la figura veramente sublime di Gesù Crocifisso; da lungi è posta in buona prospettiva la città di Gerusalemme. » Il Montorfano ebbe l'onore di vedere appiè del suo quadro curvato a lavorare con molta riflessione, e con studio accurato il pennello magistrale del Vinci, cui Lodovico il Moro ordinò sotto quella Crocifissione di fare il ritratto suo, di sua moglie Beatrice, e de' suoi figli Massimiliano e Francesco.

Il Montorfano non sfigurò e non cadde di faccia a Leonardo: il tempo dimostrò la maggior sua abilità nella composizione dei colori, e a poco a poco i visitatori della sala del Cenacolo si abituarono a dare qualche occhiata, poi ad esprimere qualche giudizio, infine a inviare parole di lode all'autore della Crocifissione, che è ancora lucida e vivace, mentre la Cena è smunta e quasi irriconoscibile.

5. — Non sono da lasciarsi nel silenzio, sebbene non abbiano avuto la fortuna di autorevoli illustratori, taluni maestri nostri, che esercitarono la pittorica al rincontro dei due secoli, non iniziatori, ma seguaci, fra i più eletti, della nuova scuola del classico rinascimento. Fioriva sul principio del 1500 un Marco Marconi da Como, che il Lanzi, per il disegno, la espressione e il colorito, dichiara (9) competere nobilmente con il Giorgione nato nel 1478 nella Marca Trevigiana. Allo stesso tempo trattava leggiadramente il pennello Andrea Passeri da Torno, ameno paesello sparso di ville, coronato da preziosa vetusta chiesa, sul promontorio che sporge quasi a ugual distanza da Como e dalla Pliniana. Nel Duomo comense avanza di lui una Madonna attorniata da alcuni Apostoli, la cui fattura è mirabile. L'aria delle teste è tutto dolcezza e grazia, il colorito lucente, la composizione corretta; e se non fosse certa secchezza nelle mani, e una sparsa doratura al modo antico nelle vesti, quel dipinto potrebbe dirsi dell'età moderna. Parimenti da Torno derivò un Bartolomeo Benzio che compose un bel quadro a tempera nella Chiesa di S. Maria di Vico a Nesso, fra Torno e Bellagio: un'epigrafe indica l'autore e la data, che è il dicembre 1502 (10).

Doveva forse essere di Como anche il Felice Scotto, che lasciò, dice il Lanzi, parecchi quadri nelle case di privati, e alcune pitture a fresco assai notevoli nella soppressa, poi rovinata, chiesa di S. Croce.

6. — Ma leviamoci più in alto, e consideriamo alcuni maestri di maggior vaglia e maggior grido. Non staremo a discutere se la famiglia di Andrea Mantegna, al quale

omai viene dato uno dei posti più elevati nella pittura, provenisse da Mantegna, che è frazione di Varallo, presso la patria di Gaudenzio Ferrari. Sarebbero forti argomenti per farlo ritenere oriundo da paese contermine al comacìno la considerazione dei molti artefici, che in que' tempi dallo Stato milanese passarono in quello di S. Marco e dei Gonzaga, e i documenti pubblicati dal Marchese d'Arco che il Mantegna fu socio e quasi discepolo di Michelino da Besozzo alla Corte di Mantova, ed ebbe per amicissimo e compagno il figlio di Jacopino da Tradate.

7. — Presso a poco lo stesso deve dirsi di Giovanni Antonio Bazzi, soprannominato il Soddoma, figlio di un calzolajo di Vercelli proveniente da Biandrate poco distante dell'agro comacìno. Costui, nato nel 1477, morto nel 1549, passò gran parte della sua vita a Siena, entro le cui mura e nei dintorni fece dei dipinti meravigliosi. Il maggior ajuto lo trovò nel padre Domenico Airoldi da Lecco, territorio di Como, che nel 1505, era generale dei monaci di Monteoliveto, poco lungi da Siena, e invitò il quasi suo compaesano a dipingere nel suo monastero, ciò che costui fece rallegrando il padre Domenico e gli altri frati con la vivacità e la bizzarria del suo carattere, ma illuminando anche con miglior luce un paese già avviato alle belle arti, e perfezionandovi la pittura colla eccellenza del colorito, che aveva portato, come dichiara il Vasari, di Lombardia (11). Sono ancora integri del Soddoma molti lavori in Siena, ammirabili ed ammirati; altri sono in Roma, nella quale città fu condotto da Agostino Chigi, ricchissimo mercatante Senese, per cui mezzo entrò a dipingere nelle stanze Vaticane insieme con il Perugino, e per cui conto fece stupendi affreschi nella di lui Villa, chiamata la Farnesina, e altri sono sparsi altrove, tutti improntati dal genio di quest'uomo, che visse sempre spensierato e licenzioso in Firenze, in Siena, in Roma, ora splendente in abiti di broccato, ora avvolto in pochi cenci, e morì d'anni 72 il 15 febbrajo del 1549 nello spedale, per non avere, secondo

scrive il Vasari, nè chi lo governasse, nè di che essere governato. Il Milanesi, tenero per la patria sua Siena, commentando il Vasari, che pone al basso il Soddoma, al di sotto del Beccafumi, dice (12): « Se Giovanni Antonio per quella sua natura stratta e capricciosa spiacque al Vasari, non vediamo perchè questi dovesse nelle cose dell'arte tenerlo da meno del Beccafumi, ma la posterità, la quale è troppo lontana da quelle passioni, ha dato meritamente al Soddoma quel grado che non solo lo mette al di sopra del suo emulo o degli altri artefici senesi contemporanei, ma lo pone ancora fra i più nobili spiriti che in quel secolo maneggiaron penelli. »

8. — Due altri esimî artisti, la cui patria fu non solo contestata ma negata al territorio Comense, e trasferita, al pari di quella del maggior Plinio dal Lario a Verona, sono Riccio o Ricci Domenico, detto il Brusasorci, che visse dal 1494 al 1567 all'incirca, e Riccio Felice, di lui figlio, la cui vita s'aggira fra il 1540 e il 1605. Di Domenico così parla l'illustre Maffei Scipione, veronese (13): « Dalla scuola di Francesco Caroti venne Domenico Ricci detto Brusasorzi, quel sopranome gli passò in cognome. Fu ascritto all'Accademia de' Filarmonici, perchè sonava eccellentemente il liuto. Questo pittore tra gli altri fa che abbiamo da invidiar poco qualunque sia de' più famosi. Dopo di avere appresa l'arte dal Caroto, che lo tenne in casa, scrivono che andasse a Venezia per passare più innanzi con l'osservar l'opere di Tiziano. Ma pare che assai più si compiacesse di quelle di Giulio Romano, chiamato a Mantova dal Cardinal Gonzaga, il quale per ornare in eccellente maniera il Domo novamente da lui rifatto, quattro pittori anche vi chiamò da Verona, esso Domenico, Paolo Farinati, Battista dal Moro e Paolo Caliari, che per esser giovanetto dicevasi allora Paolino. Certa cosa è, che la maniera di Domenico, singolare per comprender più pregi, che di rado si trovano uniti, benchè si possa dire aver del Tizianesco per la forza del

colorito, assai più però s'accosta a quella di Giulio, e di Raffaello. Opere abbiam di costui con le quali non sono molte quelle di Paolo, che godessero di venire in paragone. Il colorito, il disegno, l'intelligenza del lume, la nobiltà dei pensieri, e l'universalità d'ogni materia in questo professore gareggiano. »

Domenico Riccio, oltre che parecchi quadri a olio, e molti affreschi a Verona, fra quali maraviglioso è l'*Ingresso di Carlo V e di Clemente VII in Bologna,* dipinse su tele la favola di Faetone per il ducal palazzo di Mantova, e non poche tele di carattere specialmente sacro colorì, che sono sparpagliate a Verona, a Venezia, a Bologna, a Firenze, a Milano, al Louvre, a Darmstadt, e altrove. Per il tono e la vigoria del chiaro scuro e del colorito ei s'ebbe meritamente il titolo di Tiziano di Verona. Egli fu anche distintissimo intagliatore.

Degno di lui mostrossi il figliuolo Felice, del quale ancora il Maffei dice: « Pittore incomparabile riuscì Felice Brusasorci.... Felice, dalli due Veronesi Domenico Brusazorzi e Jacopo Ligozzi, e dall'ingegno suo trasse egli unicamente la perfezione dello stile particolare che si compose. La delicatezza e la vaghezza del suo dipingere accompagnate da correzion di disegno, da invenzione, e da buona correzione in tutto il più essenziale dell'arte, lo costituiscono tra' principali, che mai la professassero.... Operò moltissimo, e figure delle sue più graziose non fece per certo altro pennello già mai. »

Dalle parole dell'illustre Maffei emana chiaramente il giudizio, accettato senza contrasto da molti, che la scuola pittorica in Verona gareggiasse nobilmente e contendesse per il primato colle migliori scuole d'allora in Italia; e che i luminarî della pittura in quella città erano Domenico e Felice Riccio, sopranominati Brusasorci, e Paolo Caliari detto Paolo Veronese.

Del congratularsi che Domenico e Felice fossero Veronesi, aveva ragione il Maffei: ma Verona diede essa i

natali a Domenico Riccio, e fu culla del suo casato? No. Il conte Giovan Battista Giovio [14], dietro l'esame di documenti, dichiara con sicurezza che il Domenico proveniva da famiglia di Chiavenna, provincia di Sondrio, e sino a oggi diocesi di Como. Domenico dev'essersi recato a lavorare, come tanti suoi compaesani, nelle terre venete per sfuggire alle guerre e alle miserie, che sul principio del 1500 opprimevano il Ducato di Milano, e avere pane e lavoro nel territorio della Serenissima ch'era abbastanza tranquillo e sicuro. Il vero casato fu dei Ricci; a questa famiglia fu aggiunto il sopranome di Brusasorci, che durò per molti anni nel Chiavennasco. In una nota delle vittime della disastrosa sommersione del paesello di Piuro presso Chiavenna avvenuta nel 1618 è detto che nella casa di un tal Febo Brusasorgio vi furono sei morti [15]. I due esimî pittori apparterebbero pertanto alla Diocesi di Como, ossia al territorio comacìno.

9. — Chiarissimo per meriti, ma oscuro nella nascita si presenta un altro pittore nostro di que' tempi: Andrea Solari. Il Lomazzo nel *Trattato* dell'Arte della Pittura ecc. [16] per incidente, ma nettamente dice: « Andrea Solari che fu fratello di Cristoforo Gobbo. » Anche Andrea ebbe il nome di Gobbo che così meglio appare essere nome di famiglia: fu chiamato anche e si segnò egli stesso [17] *Andrea Milanese, Andreas Mediolanensis,* e anche semplicemente *Andreas.* Omai fu dimostrato che l'Andrea e l'Andrea Milanese, i quali erano ritenuti due distinte persone, non sono che uno stesso individuo, il fratello di Cristoforo Solari. Il suo stile lo direbbe discepolo del vecchio Foppa, e della di lui scuola apparirebbe nella sua più antica produzione, una tavola d'altare rappresentante N. Donna con il Putto, S. Giuseppe, S. Gerolamo e due Cherubini, e recante la scritta: *Andreas Mediolanensis 1495. f.* Questa tavola fu eseguita per la chiesa di S. Pietro M. a Murano di Venezia e vi stette fino al 1811, quando per decreto del Vicerè d'Italia, da

Venezia venne a Milano, e da allora giace nella pinacoteca Braidense. L'origine del quadro starebbe a provare che l'Andrea nel 1495 soggiornava in Venezia, probabilmente in compagnia del fratello Cristoforo, che colà attese all'architettura e alla scultura.

Andrea dalle rive della laguna ritornò a Milano qualche anno prima del 1500, imperochè nella galleria civica Poldi Pezzoli incontrasi un frammento di quadro con mezza figura di S. Giovanni Battista, col nome del pittore e l'anno 1499. Qui è pure un altro frammento che pare coetaneo, rappresentante S. Caterina della ruota. Nei primi anni del 1500 deve aver fatta una escursione in Toscana. Sono indicati due quadri già esistenti in Siena con il nome di Andrea Milanese e colla data del 1505 (18). Di ritorno in Milano, qui compose, donde migrarono in Francia e s'annidarono nel Louvre: una *Crocifissione* con molte figure, appiè della quale leggesi « *Andreas Mediolanensis fa. 1503* » e un quadro colla scena di Salome figlia di Erodiade che riceve dal carnefice la recisa testa di S. Giovan Battista.

Altri lavori di Andrea sono in Milano: citeremo fra questi tre tavole: *l'Ecce Homo, la Vergine col Bambino* e il *Riposo in Egitto* con la firma: *Andreas de Solario Mediolanensis anno 1515,* tutti e tre nella galleria Poldi Pezzoli. Sono poi da notarsi alla pinacoteca di Brera una sua tavola che reca la *Madonna col Divin Figlio*, il quale stende vezzosamente la mano a cogliere un fiore da un vaso, e il *Ritratto di un Dottore* di una finitezza di pennello straordinaria.

Venuto Andrea in grande reputazione fu invitato dal governatore di Milano Carlo d'Amboise a fargli il suo ritratto, che riescì a meraviglia e a lui graditissimo, e lo mandò in Francia in dono al suo zio Cardinale di Rouen. Questi tra per la bellezza di quel dipinto, tra per le lodi che udiva di Andrea, lo fece pregare di venire in Francia a prender parte ai lavori del Castello di Gaillon in Nor-

mandia, che stava edificando con gran pompa e coll'intervento di grandi artisti. Andrea vi andò, e vi arrivò nell'agosto del 1507, e rimase due anni interi, cioè fino al 29 settembre 1509, data dell'ultimo pagamento statogli fatto, secondo i registri esistenti (19). Lasciato Gaillon, s'aggirò parecchio per la Francia, e nel 1513 discese a Napoli. Il Calvi scrive, che in questa città il Solari dipinse una cappella nella Chiesa di S. Gaudenzio in compagnia di Andrea da Salerno, uno dei migliori allievi di Raffaello: ma forse il Calvi scambiò S. Gaudenzio con S. Gaudioso, ov'era un monastero di Benedettine, che fu rovinato nel 1796 dai Francesi, e conteneva buoni quadri, e fu convertito in collegio medico-chirurgico (20). Lo stesso Calvi aggiunge che Andrea deve avere visitata Roma, e ivi forse essersi qualche po' trattenuto a dipingere nel Vaticano insieme con Andrea da Salerno, finquando vi arrivò nel 1514 il fratello Cristoforo, con il quale probabilmente ritornò a Milano, dove è un suo lavoro dianzi da noi accennato colla data del 1515.

Ultima opera di Andrea Solari è l'*Assunzione di Maria* posta all'altare della Sagrestia nuova della Certosa di Pavia. La Vergine, recinta da un'aureola di gloria, viene trasportata da un coro di Angioli verso il cielo mentre parecchi Apostoli stanno dai due lati del sepolcro scoperchiato, compresi d'ammirazione, contemplando lo spettacolo miracoloso. È una composizione vasta, piena di verità, di anima, di luce, la quale colpisce in modo, che per molto tempo rimane impressa e sfolgora negli occhi e nella mente. Essa, come la *Trasfigurazione* di Raffaello, non potè essere compita, essendo stato il Solari sorpreso dalla morte mentre attendeva a questo massimo suo lavoro; laonde lasciò imperfetta la parte più importante e luminosa, che è la testa della Vergine. Così avvenne ad Andrea ciò che accadde poi a Raffaello, il quale forse ebbe in mente l'*Assunzione* del Solari nel comporre alcuni anni dopo la Trasfigurazione. Nessuno osò metter mano

nel massimo capolavoro dell'Urbinate, mise la sua in quella del Comacìno il Bernardino Campi nel 1576, circa 10 anni dopo che avevala ammirata il Vasari, colle cui parole che riguardano il Solari in genere e la *Assunzione* in specie ci è caro di conchiudere (2): « Fu in questo medesimo (cioè al tempo del Correggio) Andrea del Gobbo, milanese, pittore e coloritore molto vago; di mano del quale sono sparse molte opere nelle case per Milano sua patria; ed alla Certosa di Pavia una tavola grande con la Assunzione di Nostra Donna, ma imperfetta per la morte che gli sopravenne; la quale tavola mostra quanto egli fusse eccellente ed amatore delle fatiche dell'arte. »

Da poco tempo gli studiosi e operosi Accademici di Brera, poterono riconoscere, e annunziarono, che la grandiosa copia del *Cenacolo del Vinci* dipinta nel refettorio dell'ex-convento de' Gerolomini in Castellazzo, presso Vigentino, fuor delle porte di Milano, attribuita da parecchi e con speciale autorità dal pittore e critico Bossi a Marco d'Oggiono, trasferita poi da Castellazzo a Brera, è opera di Andrea Solari. Quegli Accademici curarono anche recentemente, che essa da Brera fosse trasportata alle Grazie, e posta quasi a riscontro del *Cenacolo di Leonardo,* che non solo, come scriveva 300 anni fa il Vasari, divenne una *macchia abbagliata,* ma omai quasi una rovina.

10. — L'ultima pittura del Solari e il nome della Certosa ci richiamano la memoria, e ci obbligano a fare qualche cenno di un altro sublime pittore, che in quel tempio e monastero stette chiuso quasi come cenobita per alcuni anni a occuparvi il magico suo pennello, e ivi e in altri luoghi così graziosamente e spiritualmente dipinse da essere pareggiato al Beato Angelico, che lo precedette di alcuni anni, e a Pietro Perugino, che gli fu contemporaneo. È questi Ambrogio Fossano detto il *Borgognone,* che qualche scrittore volle erroneamente dividere in due persone, mentre è una sola, trovandosi nelle note d'amministrazione

della chiesa di S. Satiro, nella quale questo maestro egregiamente dipinse, scritto ripetute volte, negli anni 1494 e 1495: *Ad Ambrogio Fossano detto Borgognone* (22). In uno strumento, che esiste, del 1512 (23), ei si dichiara apertamente milanese: « *Mag. Ambrosius de Fossano pictor filius Domini Stefani mediolanensis dictus Borgognonis.* »

Essendo stato di continuo mescolato e collegato tanto in Milano, quanto alla Certosa di Pavia coi maestri comacìni, egli fu naturalmente loro socio e collegante. Anche il Borgognone ebbe la sventura, al pari di parecchi altri de' suoi tempi, che non pochi suoi lavori per ire di guerre, incendî o trascuratezza fossero distrutti o rovinati. Ma restano e splendono alcuni dipinti a olio e in fresco, specialmente alla Certosa di Pavia, che ne attestano il merito supremo. La tavola a olio, posta a uno degli altari, raffigurante Cristo Crocifisso colla Beata Vergine svenuta fra le due Marie, con la Maddalena e S. Giovanni; e i freschi nell'alto delle grandi absidi dei bracci della croce del tempio sono di una bellezza e di un effetto straordinario. Il Burkhard cita questi dipinti come modelli di tal genere insieme con quelli di Filippo Lippi e del Melozzo (24). Fra le pitture parecchie che il Borgognone lasciò in Milano, considerar bisogna per ammirarlo gli affreschi eseguiti nel 1494 e 1495 nel tempio di S. Satiro; una tavola, che è all'Ambrosiana di una finitezza e di un colorito che incanta; la tavola stupenda dell'*Assunzione,* che è a Brera, e proviene dalla chiesa dell'Incoronata; e sopratutto gli affreschi della vôlta dell'abside di San Simpliciano, che rappresentano l'*Incoronazione della Vergine* per le mani della S. Triade, con il festoso contorno degli Angeli, e la presenza solenne e pacata di confessori, di vergini e di martiri. Scrive il Del Rio (25); « Il capolavoro del Borgognone è l'affresco grandioso nel coro di S. Simpliciano. Merito artistico nell'espressione, merito tecnico per la grandezza e la perfezione nel colo-

rito, bellezza nelle forme, effetto del godimento spirituale, quale sentesi avanti ai quadri dell'Angelico. »

Il Borgognone dev'esser grandemente apprezzato per la soavità dell'animo, il profondo sentimento religioso, il culto dell'arte in grande: ha dei difetti, e sa qua e là dell'antico, ma è un precursore del nuovo, un ispiratore di pensieri gentili, e quasi celestiali; è un alba fresca e rosea che precorre un'aurora splendida di primavera sul bel cielo italiano.

Dal Foppa venne il Borgognone, e da questi due gli altri due genî, che illustrarono la fine del 1400 e la prima metà del 1500, dei quali ora un po' ci intratterremo: Bernardino Luini, e Gaudenzio Ferrari. Diremo poi qualche cosa di alcuni allievi di questi due, con i quali chiudesi il ciclo dell'arte pittorica del millecinquecento in Lombardia.

11. — Luogo e data di nascita e di morte di Bernardino Luini non si conosce se non per induzione e approssimazione. Incontrasi anche qualche differenza nell'esprimere il suo nome, ch'egli stesso ha confermata: in due suoi quadri, che stanno a Brera, si è firmato: *Bernardinus de Lovino;* in uno de' suoi affreschi nel Santuario di Saronno vi è la stessa dicitura, e sotto un quadro esistente nel duomo di Como scrisse di sua mano: *Bernardinus de Luvino.* Nei registri di pagamenti per pitture da lui fatte leggesi *de Lovino* a Milano e a Saronno; *de Luyno* a Lugano. Il Lomazzo amicissimo, e il Morigi contemporaneo di Aurelio, il figliuol maggiore di Bernardino, usarono sempre *Lovino;* il Vasari adoprò erroneamente la parola *de Lupino,* che incontrasi anche negli annali del duomo di Milano, i quali accennando più di una volta ad Aurelio e a Evangelista figli di Bernardino dicono *de Luyno.*

Cotesta varietà nella designazione della famiglia risponde alle varianti nell'indicare il paese d'origine della famiglia stessa; l'archivio notarile e l'archivio di Stato

di Milano ce ne offrono parecchi esempî. Nel diploma del 1397 con il quale l'imperatore Venceslao costistuiva in contea la terra di Angera, e gli sottoponeva parecchi comuni, si trova: *terra de Luyno.* In una lettera al podestà di questa terra, che è senza data, ma per il contesto si riferisce evidentemente al tempo e alla persona di Bona di Savoja, reggente il ducato di Milano nel 1480, leggesi: *Mediolani XXVIIII: Potestati Luyni,* e a tergo: *Supplicatio fratris Jacobi de Luyno.* Al pari di questa si hanno altre suppliche nell'archivio di Stato della seconda metà del secolo XV di persone che scrivono da *Luyno* e da *Luino,* fra esse una di un Giovanni da Luino che dicesi padre di dieci figli. È da osservarsi, che nel più vecchio catasto della Val Travaglia, della fine del 1500, nell'elenco dei possessori dimoranti in Luino, incontrasi il cognome *de Luino,* e il comune viene segnato quasi sempre *Luino,* qualche rara volta *Luyno* o *Lovino.*

Nessun dubbio pertanto che il pittore Luini provenisse da famiglia del comune, e del cognome e sopranome di Luino, come lo indica il derivativo, e lo disse la costante voce pubblica. Il popolo continuò sempre a mostrare un'affresco nella vecchia Chiesa di S. Pietro, l'*Adorazione dei Magi,* supposto lavoro di Bernardino ancor fanciullo, e un rustico castellaccio o palazzotto con due branche di scale ai due lati, presso la riva del lago, asserita di lui proprietà e dimora. Fu detto anche che il Luini appartenesse a famiglia nobile trasferitasi a Milano; ma di ciò non si ha nessuna prova, sebbene nell'archivio notarile di Milano sussistano atti appartenenti a famiglie nobili *de Luino* del 1400 e del 1500. Vi fu chi mise la voce in giro, essere maestro Bernardino nato ad Ardenna (26) nelle vicinanze di Varese; e chi, aver egli avuto la vita nella val di Tesserete sopra Lugano: ma neppure un argomento indiziario fu recato in mezzo a provare l'una o l'altra cosa. È curioso che, verso la metà del passato secolo, Filippo Argellati, uomo erudito e allora riputatissimo, inserì nella

sua *Biblioteca degli scrittori Milanesi* le seguenti parole [27]: « Noi dalle *Schede Sizioniane* abbiamo appreso che questo egregio Pittore ebbe per padre un Giovanni Loterio di Luino. » Le Schede Sizioniane andarono per la maggior parte perdute: in quelle che rimangono non vi ha nessun cenno di questo asserto. Ma sta che nel comune di Luino era diffuso il cognome di Loterio, come ne fa fede il registro catastale da noi citato, nel quale sono parecchi del casato *Loterio*, possidenti e abitanti in Luino. Forse il Giovanni da Luino, padre di dieci figli, e nobile, fu un Loterio, e padre di Bernardino, al quale chi sa che, appoggiato da qualche agiato parente in Milano, non abbia fatta apprendere l'arte pittorica, e le lettere italiane. Bernardino deve in Milano avere imparato a trattare i colori e il pennello, ciò indica la sua prima maniera nel dipingere; e imparato i precetti del bello scrivere, che lo fecero essere, come scrive il Lomazzo, buono e facile verseggiatore.

E appunto dal Lomazzo, che abbiamo rammentato, e da un suo Sonetto o Grottesco, com'egli si esprime, in lode di Bernardino, prendiamo le mosse per cavarne notizie e positive induzioni per la biografia di maestro Bernardino, essendochè il Lomazzo fosse in stretta amicizia con Aurelio di lui figliuolo maggiore, come sopra abbiamo detto. Nella poesia del Lomazzo non abbiamo date e luoghi, ma indicazioni di qualche via per la quale giungere a ritrovarli o almeno ad andare ad essi vicini. Ecco i versi volti a Bernardino Luini, compresi nella raccolta dei grotteschi [28]:

Di Bernardino Lovino.

« Quel grande amor che voi portate a l'arte
Il qual da la natura solo havete
Fa che mostrate ciò che voi volete,
Con grazia tal che a pochi il ciel comparte.

» Sì bella dunque sì pregiata parte
Meglio ch'altro pittor voi esprimete
Ne le sacre figure che pingete
Con gesto tal ch'ognun le loda in carte.
» In lor miransi i lumi sì lucenti
E posti con tant'arte a i lei dintorni;
Che più mirar non può l'occhio mortale.
» Con li moti divin convenienti
A le faccie celesti, e tanto adorni
Che fra i pittor non è chi a voi sia uguale.
» E vostra fama sale
Ancor più in alto per l'arte del porre
In versi quel che in mente vi trascorre.
» E a questa meta corre
Ciascun dei vostri tre figliuol, tra quali
Evangelista e Pietro sono uguali
» Nel pinger; ma più vali
Tu Aurelio, la cui mente più alto aspira
Come per l'opre tue si vede e mira.
» Oltre ch'in dolce lira
Dolce canti i pensier e i tuoi disegni,
Dispiegandogli in versi ornati e degni.
» E perchè ogn'un vi insegni
Tutti tre siete di pel biondo e vago,
Qual fu del vostro genitor l'imago. »

Questa poesia determina tre fatti: il primo, che ai tempi del Lomazzo maestro Bernardino era riconosciuto pittore sommo: « fra i pittori non è chi a voi sia eguale: » e poeta: « vostra fama sale — ancor più in alto per l'arte del porre — in versi quel che in mente vi trascorre. » Il secondo, che Bernardino lasciò tre figli, Aurelio, Evangelista e Pietro, tutti e tre allevati nell'arte della pittura, più valente Aurelio fra i tre, il quale era anche musico, e cantava in dolce lira i suoi pensieri e disegni; ed era poeta: « i suoi pensieri e disegni dispiegando in versi or-

nati e degni. » Il terzo, che come i tre figliuoli rassomigliavano al padre nell'amore e nell'esercizio dell'arte del dipingere, gli rassomigliavano altresì nel colore della barba, imperrocchè « tutti tre siete di pel biondo e vago — qual fu del vostro genitor l'imago. »

Da coteste premesse, che possono dirsi uno storico documento, derivano alcune conseguenze. Vi è quella innanzi tutto sopra avvertita, che Bernardino dovette essere allevato in scuola nobile di disegno e di letteratura per crescere egli con tanto possesso di arte pittorica e poetica, e di avere propositi e mezzi per procacciare una cultura accurata e distinta ai tre suoi figliuoli. Ne viene l'altra ch'ei deve aver condotta vita da scapolo fino ad età avanzata per le ragioni che ora seguono. Il Morigi nella sua *Nobiltà di Milano*, dice (29) di Aurelio: « Questo morse l'anno 1593 a dì 6 d'agosto, e l'anno della sua età 63. » Coteste date concordano con quelle incise nell'epitaffio sul sepolcro d'Aurelio nella soppressa chiesa di S. Gerolamo in Milano, trascritto e pubblicato dall'Argellati (30); e concordano perfettamente coll'atto di morte compreso nel necrologio della parrocchia di S. Pietro *sul Dosso* a Porta Vercellina (31). D'altra parte sappiamo che Bernardino fu maestro per qualche tempo o per lo meno condiscepolo di Gaudenzio Ferrari, il quale morì in Milano il 31 gennajo 1546 d'anni 75, come consta da autentico atto di morte (32) e però era nato verso il 1471. Il Lomazzo scrive certe parole involute, il cui senso ben non si comprende, e danno a pensare intorno a un punto importante della vita di Bernardino: « Nei fregi delle vôlte delle cappelle e facciate con fanciulli e maschere furono principali al tempo nostro il Ferrari, il Vaga, il Rosso...; nei fogliami soli Nicolò Piccinino; nei rabeschi ci sarebbe molto che dire, benchè Stefano Scotto senza dubbio sia stato il principale, però Gaudenzio in quelli l'ha superato, il quale *fu suo primo discepolo e insieme del Lovino.* » Vuol dire il Lomazzo che Gaudenzio fu il primo discepolo dello Scotto insieme col

Luini, che sarebbe stato suo condiscepolo; oppure che Gaudenzio ebbe contemporaneamente due maestri, lo Scotto e il Luini? Sia dunque stato Bernardino non maestro ma condiscepolo del Ferrari, doveva essergli per lo meno coetaneo, quindi essere nato verso il 1470, e aver avuto il suo primo figliuolo Aurelio, nato nel 1530, all'età per lo meno di 60 anni. Questa data della nascita di Bernardino intorno al 1470 è quella fissata, più a caso che per ragionamento, da più di uno scrittore: il dotto Carlo Morelli (33) la stabilirebbe fra il 1475 e il 1480, ma con ciò contraddirebbe al Lomazzo senza opporre alcun serio argomento o documento. Noteremo infine che per esserci memorie di una sua andata nel 1533, per riscuotere danaro, a Lugano, se gli diamo la vita nel 1470, si fisserebbe la sua paternità di Aurelio, dopo ch'ebbe varcato i 60 anni; e il tempo della sua morte, essendogli nati in seguito ad Aurelio i figli Evangelista e Pietro, sui 70 o 75 anni, al paro presso a poco di Gaudenzio.

Sono queste le notizie alquanto indeterminate e un po' confuse, ma di qualche valore relative alla nascita, alla famiglia, alla durata della vita di Bernardino Luini, che potranno rendere più precise e complete documenti inesplorati, se mai verranno in luce. Nè più di quanto scrive il Lomazzo noi conosciamo della prima sua educazione nella pittura: fu con Gaudenzio, fu con Stefano Scotto, nè si sa altro. Fu detto che andò alla scuola di Leonardo da Vinci; ma quali prove? La cronologia, il tipo delle figure fatte nell'età giovanile, il tono dei colori escludono che Bernardino possa essere stato allievo del Vinci; la grazia profumata e la mistica ispirazione lo danno scolaro dell'Angelico lombardo, come suppone più per senso intuitivo che per prove l'illustre critico Morelli. Nè si può ammettere ch'egli siasi recato per studio a Venezia, a Firenze, a Roma: le date de' suoi dipinti attestano che le sue escursioni e peregrinazioni non si estesero che dal Lago Maggiore al Lago di Lugano, da Como alla Valtellina, da Milano alla

Certosa di Pavia, dove forse fece la conoscenza, al certo vide qualche lavoro del Perugino e del Lippi colà inviati, come se ne è parlato, da Lodovico il Moro.

Intorno al carattere di Bernardino si tramandarono talune curiose storielle. Si disse che amasse recarsi di preferenza ai conventi dei frati e ai presbiterî di qualche buon piovano, ove accontentavasi della scodella della minestra e di un magro soldo. Ciò starebbe in relazione colle abitudini di altri pittori del tempo, per esempio di Andrea del Sarto. È certo e gli fa onore il non aver mai bussato alle porte dei principi, e il non essersi seduto lautamente salariato nelle sale e alle mense, come il Vinci, dei duchi di Milano, dei Borgia, dei re e magnati di Francia. Prolungossi anche la voce, che fosse iracondo e manesco, e non rifugisse dal trattare il coltellaccio, e qualche avversario conciasse male, perciò sia stato costretto di riparare a Lugano e in Valtellina, caduti dopo il 1500 in potere dei signori Svizzeri. Ma due ragioni sembrano escludere coteste accuse: le date della sue gite all'estero, alle quali stanno vicinissime altre di soggiorno in patria; la dolcezza e soavità de' suoi dipinti, la quale non poteva sgorgare che da un'anima mite, e inclinata all'amore non all'odio, tanto meno alla vendetta e al sangue. Un'altra storiella o leggenda, che passò sulla bocca di molti, potrebbe essere accettata come che consona alla vita dei tempi e ai costumi di un artista; quella, che mentre dipingeva in un chiostro o cappella di un chiostro, fosse preso d'amore per una giovane monachella, dalla quale venne riamato, che la indusse a fuggir seco, e vestita da uomo la portò via, e la tenne in compagnia ad ajutarlo a preparare i colori, a forbire i pennelli, a ravvivare e ingentilire la sua mente e il suo cuore.

La figura del Luini sarebbe tipica, e il suo aspetto maestoso stando ad alcuni dipinti che si direbbero suoi ritratti pennelleggiati da lui stesso. Qualcuno li negò tali, perchè dimostranti un'età alla sua superiore. Ma perchè non po-

teva ritrarre se stesso, caricando un po' le tinte, come durò la tradizione, in quelle figure di vecchi venerandi dalla prolissa barba e dalla bianca chioma dei quali uno è il S. Antonio Abate nel quadro della Madonna di Brera del 1521, l'altro uno dei Dottori d'Israello nell'affresco del 1525 rappresentante la Disputa dei Dottori nel Santuario di Saronno? Era al di là dei 50, e ben poteva per darsi aria di gravità solenne, avendo fors' anche il pelo bianco o misto, farsi apparir più vecchio che non era.

La memoria ultima attinente al Luini è che nel 1533 andò a Lugano, e al convento di S. M. degli Angeli riscosse cinquanta lire a saldo della Passione ossia Crocifissione colà dipinta, che fu l'estremo suo lavoro e il suo grande capolavoro, dopo il quale tace il nome del grande artista.

Il Luini nel dipingere fu di una fecondità e operosità maravigliosa: forse la sua natura energica lo incitava al lavoro; forse le scarse sue pretese gli accrescevano la cerchia dei clienti; fatto è che il numero dei prodotti accertati del suo pennello, esistenti ancora in Italia e all'estero, passa il quattrocento. Questi dagli intelligenti d'arte si dividono in tre classi, ossia si dicono di tre maniere secondo tre diverse forme nel comporre, nell'esprimere, nel colorire da lui seguite. Diciamo qualche cosa di ciascuna, secondo le indicazioni di giudici autorevoli e competenti.

Appartengono alla prima maniera le opere più antiche, cui si assegnano le date dal 1505 al 1510, e toccano un po' al duro, all'angoloso, quasi allo stentato dei quattrocentisti. Sono per lo più fatture a olio, e fra quelle che si conoscono, meritano considerazione alcuni dipinti pervenuti a Brera dal Monastero delli Vetteri, e da qualche altro luogo religioso; il S. Gerolamo con sfondo di paesaggio, che è nella quadreria civica Poldi-Pezzoli; parecchi dipinti sparsi, e certamente la grandiosa tavola della Deposizione di Cristo a S. Maria della Passione. « A ragione,

scrive il Mongeri (34), merita attenzione grandissima la tavola centrale del Coro, opera giovanile di Bernardino Luini, e di tale casta purezza, che lo mostrerebbero, qui, scolare del Borgognone. » Anche il Morelli riconosce in questa prima serie di lavori l'artista esclusivamente lombardo, e l'assenza di qualsiasi traccia di azione Leonardesca: vi nota bensì l'influenza della scuola del Borgognone, e i vestigi di quella del Bramantino.

Alla seconda maniera appartiene un'altra serie di lavori che Bernardino condusse dal 1510 al 1520. In essi taluno vorrebbe intuire un'azione diretta o indiretta sopra lui esercitata da Leonardo: qualche altro invece preferì di riconoscervi l'influenza di Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, nato nel 1455, morto vecchissimo nel 1536, autore di un mirabile scorto che è sopra la porta, verso la piazza, della chiesa di S. Sepolcro in Milano, pittore fecondo, facile, che dipinse molto in Milano e in Roma, e prima si attenne alla rigidezza e gravità della scuola lombarda, passò poi all'aggraziato, al tondo, al molle di quella raffaellesca. Dell'eccellenza di costui nell'architettura e nella pittura parla un salvacondotto rilasciatogli il 1.° maggio 1525 (35) dal Duca Francesco II Sforza, il quale lo encomia anche per il suo valore nel difendere la patria, maneggiar l'armi, ed eccitare i cittadini alla difesa della loro città e delle loro terre.

Forse compagno di costui per alcun tempo, sicuramente continuatore fu il Luini nel dipingere parecchie stanze di una Villa posta quasi a metà strada fra Milano e Monza, che prese il nome dagli originarî proprietarî, certi Pelucca. Quella villa passò sul principio del 1500 alla famiglia Robbia, abitante sulla piazza di S. Sepolcro, poco lontano da una casa sottoposta a S. Sebastiano e posseduta nel 1524 da un Giov. Maria de Luyno, come è a vedersi nel censimento urbano di detto anno. I Robbia invitarono a dipingere nella loro Villa il Bramantino, che vi eseguì parecchi affreschi, fra gli altri leggiadrissimo *un Putto*

seduto fra pampani, trasportato a Brera. Dopo il Bramantino i signori Robbia chiamarono a continuare le decorazioni della Pelucca maestro Bernardino, che vi andò dopo compiti i suoi bei lavori verso il 1516 a S. Giorgio in Palazzo presso S. Sebastiano, e vi sceneggiò due serie di stupendi affreschi, i cui soggetti trasse in parte dalla storia sacra, in parte dalle metamorfosi di Ovidio. La Pelucca cambiò più di una volta di padrone: nel 1806 venne in possesso del Beauharnais, vicerè d'Italia, che vi stabilì una razza di cavalli (36): nel 1821 passò al Demanio, che la vendette a una ditta industriale. Carlo Amoretti visitò poco avanti il 1820 la Pelucca, e scrisse (37): « oltre la razza dei cavalli il curioso potrà ammirare nella casa eccellenti pitture del Luino. » Ma le pitture, per lo stato di abbandono della Villa, minacciavano di disfarsi: laonde l'Accademia Braidense fece pratiche per l'acquisto e il trasporto di esse nelle sale di Brera: il trasporto si compì felicemente il 12 dicembre 1826, in mezzo al plauso della popolazione (38).

Cotesti affreschi, dei quali i migliori, taluno stupendo, trovarono sede a Brera, pochi altri entrarono nella Villa Reale di Monza o passarono al Louvre di Parigi dopo il 1859, dati in dono all'imperatore Napoleone, costituiscono la seconda maniera del Luini; e ad essi si devono aggiungere, oltrechè le pitture in S. Giorgio in Milano, la *Madonna col Bambino* a Brera, il quadro *Modestia e Vanità,* nel palazzo Sciarra in Roma, la grande *Sacra Famiglia* all'Ambrosiana: la *Madonna col bambino* e la *S. Catarina e S. Barbara* nella Pinacoteca comunale di Buda-Pest.

Da questa seconda maniera, nella quale il Luini sta fra il vecchio e il nuovo, e soggiace a nuove ispirazioni senz'essere servile e neppur imitatore di nessuno, egli trapassò alla terza chiamata *maniera bionda,* che andò percorrendo gloriosamente dopo il 1520 sino alla fine della sua carriera, con piena libertà e indipendenza. A questo periodo di tempo devono ascriversi se non tutte,

quasi tutte le sue creazioni più belle e più luminose, come gli affreschi grandiosi nella chiesa di S. Maurizio al Monastero Maggiore di Milano; lo splendido Polittico nella Chiesa di Legnano; le pitture a fresco nel Santuario della Madonna di Saronno; alcuni dipinti alla Certosa di Pavia e nel Duomo di Como; la colossale Crocifissione in S. Maria degli Angioli a Lugano.

Soltanto quattro o cinque pitture del Luini portano il di lui nome, e la data, la quale in tutte è posteriore al 1520.

Non seguiremo il Luini nelle sue diverse gite, nè descriveremo i varî suoi lavori: ci limiteremo a poche cose le più importanti.

In Milano la raccolta de' suoi lavori è copiosa e preziosissima. Si disse degli affreschi trasportati dalla Pelucca a Brera; sono degne di considerazione talune scene della favola di *Dafne e di Adone;* il *Sacrificio al Dio Pane;* il quadro dei tre giovinetti che giuocano al *guancialino d'oro,* che sono di mirabile venustà e finitezza. Stupendo fra tutti è un affresco non vasto ma di giusta misura, della seconda maniera, pervenuto anch'esso dalla Pelucca, che può dirsi il capolavoro del Luini. Rappresenta *S. Caterina trasportata al Sepolcro* dagli Angioli, ed è un gruppo di figure nel quale domina un intelletto il più elevato, un sentimento il più profondo. Tre bellissimi angeli con vesti e ali lucenti, in atteggiamenti variati e graziosissimi, con espressione melanconica e reverente giù calano dall'aere puro per collocare nel sottoposto sepolcro il corpo morto di S. Caterina, che ha le mani giunte sul petto, è avvolta in placido eterno sonno, ha le chiome di un biondo dorato raccolte in parte dalle palme di un angelo, in parte sparse al vento, e dall'aria e compostezza del volto lascia trasparir il beato gaudio di chi muore martire di una causa santa, e dalla terra ripara a Dio. La luce serena diffusa in giro; le tinte calde delle figure; la tavolozza ingegnosamente impiegata nel graduato tono

dei colori, verde, rosso, azzurro, giallo, violetto; l'entusiasmo religioso del giovine artista nuotante in quell'atmosfera ma misurato e fedele ai precetti dell'arte, fanno ora trascorrere da un punto all'altro gli occhi di chi mira l'incantevole quadro, ora li ferma immobili quasi a interpretare le parole scolpite nello scoperchiato avello entro un cerchio sostenuto di qua e di là da figure emblematiche: C. V. S. X. *Chatharina Virgo Sponsa Christi* — Caterina Vergine Sposa di Cristo.

La Roche, il grande pittore moderno della Francia, venendo di tempo in tempo in Milano, quasi s'inginocchiava dinanzi a questo quadro, e ripeteva, e scrisse: « Oh! Luino qui è superiore a frate Angelico; egli ha toccato il punto culminante dell'estetica! È questa una pittura discesa dal cielo! »

Nella stessa Pinacoteca è degnissima di considerazione un'altra pittura a fresco qui venuta dall'attigua soppressa chiesa di S. Maria di Brera, che taluno appellò *del celeste gaudio*, e abbiamo dianzi ricordata. La Madonna fresca, graziosa, decorosamente vestita, siede in alto al disopra di un basamento semplice ma forbito; stringe colle due mani la vita al Bambino Gesù, il quale colle piccole manine si attiene al petto e al collo della madre, e sorride ineffabilmente. Da un lato sta ritto S. Antonio abate colla lunga bianca barba, avvolto in ampia tonaca, con un libro fra le mani, e l'alto bastone semi episcopale accompagnato dal notissimo campanello, e vicino alle gambe il muso sporgente del porco tradizionale. Dall'altro lato parimente ritta è S. Orsola, donna giovane, avvenente, e quasi orgogliosetta, in vaghe succinte vesti, coi sandali, la quale reca nelle mani un calice e una palma, ed è circondata dall'aureola del martirio. Siede sur un gradino del sostegno della seggiola un leggiadrissimo angioletto con ricciuta chioma, in abito leggerissimo, con piccole ali, che suona il liuto e canta. Sotto il quadro, come s'è notato, sta scritto: « *Bernardinus Lovinus p. MDXXI.* »

Vuolsi che la figura del S. Antonio sia il ritratto del Luini. Questo quadro così amorosamente ideato, così diligentemente composto, pieno di fede e di affetto, intonato, armonico, pacato, può degnamente competere con il Ghirlandaio, con Andrea del Sarto, e collo stesso Raffaello.

A S. Giorgio in Palazzo, l'abbiamo accennato, vi è un altro gruppo, della seconda maniera, credesi del 1516: « certamente non de'più grandi, scrive il Mongeri (39), ma lampeggiante qua e là di bellezze incomparabili. »

Nel palazzo dell'Ambrosiana, a pianterreno, entro la sala chiamata del Luini, l'intera parte a destra di chi entra, è coperta da vasta pittura che rappresenta la *Coronazione di Spine.*

L'egregio Pietro Canetta, Archivista dell'Ospedale Maggiore in Milano, nell'accennare a quest'opera insigne del Luino, ne espone brevemente la storia quale in un registro autentico dell'epoca viene indicata (40):

« Notta come la bona memoria del quondam Bernardino Ghilio sin a dì 25 settembre 1521, se acordo a dar principio a far depengere in l'oratorio di S. Corona il Xto incoronato della corona de spini con li dodici Deputati de la Corona che forno come qui appresso se descriveranno et ditto Ghilio pagò de soy denari. »

« 1521 a dì 25 septembre: Magistro Bernardino de Lovino pictore se accordato a pingere il Xto con li 12 compagni in lo Oratorio et comenzo a lavorare a dì 12 octobre et l'opera fu finita a dì 22 marzo 1522, vero che non lavoro se no opere 38 e uno suo giovano opere 11 et altra le dicte opere si teneva missale molta a li bisogno et anche sempre aveva ono garzone che il serviva le fu dato per sua mercede computato tutti li colori L. 115, soldi 9, e la dicta spexa la pago Bernardino Ghilio de sua spontanea volontà. »

Quel lavoro grandioso dovette produrre grande effetto, ed essere giustamente ammirato.

Ci sarebbe da osservare molti altri dipinti del Luini entro le mura di Milano. Ma per non dilungarci di troppo volgiamo il piede alla chiesa di S. Maurizio già unita al Monastero Maggiore, che fu soppresso, in parte distrutto, in parte rivolto ad altri usi. Quella chiesa, cui il popolo mantenne sempre il nome di *Monastero Maggiore,* può dirsi veramente un sacro reliquiario del Luini. La chiesa che è duplice, l'anteriore, aperta al pubblico o laica, e la posteriore o monastica, chiusa dietro l'altare da una parete, che è la parte più grande, contiene due serie di dipinti condotti mirabilmente dal Luini. Nella terza cappella, a destra, della chiesa anteriore, fondata da un cansidico Besozzi, che le diede il nome, splendono dapertutto i fulgidi colori del suo pennello. Spicca nella vôlta la testa di un Dio Padre circondato da un nembo d'angioli e angioletti, che portano e mostrano gli strumenti della passione. Nell'interno, a sinistra, vedesi il ritratto del benemerito fondatore Besozzi, in ginocchio, presentato da S. Caterina coronata da regina: al di fuori, nei pennacchi, sorgono due Sibille, a destra Agrippa, Eritrea a sinistra. Queste pitture furono grandemente danneggiate da ripetuti ritocchi e ristauri: forse sono opera in parte di allievi del Luini, condotta a più riprese. Infatti vi ha incertezza e anche contraddizione nelle date, che si attribuiscono alle pitture. Il fondatore era di certo in vita, allorchè ordinava e pagava i lavori, e Bernardino gli faceva il ritratto; il fondatore morì nel 1529. Secondo una tradizione mantenutasi costantemente in Milano, e raccolta, ed espressa nella chiusa della sua quarta Novella dal Bandello, che stette in Milano parecchi anni e fino al 1528, si vorrebbe che nell'altra Santa Catarina al lato destro nell'interno, ginocchioni, che sta per ricevere un colpo di spada, sia raffigurata la famosa contessa di Celan, rimasta due volte vedova, in pochi anni, di un Visconti Ermes nobile milanese e di un Savojardo di nome Celan: che bellissima e spiritosa si diede a vita libera, mutò gli amanti, e per

arrendersi a un nuovo innamorato don Pedro de Cardona gli fece obbligo di uccidere un'altro amante, il Signor Massimo venuto di Spagna con il connestabile di Borbone, per lo che imprigionata e processata fu dannata a morte, e decapitata, nel 1524, sul rivellino del castello. Nella cappella vi è la data del 15 agosto 1530; dal che parrebbe doversi indurre, che il dipinto sia stato incominciato dopo il 1524 e finito nel 1530.

L'altra serie di lavori è un po' sparsa e rappresenta diverse scene, ma conserva l'unità di tempo, ossia mostra il suo regolare svolgimento e progresso senza interruzioni dietro la non interrotta assistenza di chi ordinò l'opera. Costui fu Alessandro Bentivoglio, uno dei fratelli di Giovanni II, ultimo signore di Bologna, di là cacciato nel novembre 1506 da papa Giulio II, costretto a vagare di terra in terra, e a morire nell'esilio lontano dalla sua Bologna che rimase ai Papi. Alessandro, seguendo il padre, trovò dopo molti lutti e stenti ricovero in Milano, ove stette lungamente, protetto dal Duca Francesco, del quale aveva sposata una parente, Donna Ippolita Sforza, e ove morì nel 1532 senza prole mascolina. Ma egli aveva una figlia dello stesso suo nome, Alessandra, che affranta in mezzo alle ruine del suo casato, e alle tribolazioni di una famiglia spodestata, sentì il disgusto del mondo, e un indefinito desiderio di trovar pace. Si risolse a prendere il velo monacale, e si chiuse nel Monastero Maggiore, che fu il suo porto tranquillo e il diletto suo sepolcro. Là dentro conferiva talvolta con il padre, tal'altra con la madre, colta e sensibilissima, e nei pacati colloqui persuase e indusse il padre a una grande elargizione per rendere ornata e bella la chiesa del Monastero che avrebbe raccolto le loro ossa, e conservata la memoria dell'affetto e pietà loro. Cedette Alessandro, il cui sembiante fu improntato in una parete presso S. Benedetto abbate; così la figlia potè comporre in pace e avere vicina la salma dell'amato genitore, sulla cui fossa fece incidere un'epigrafe

soave; *Moderatori justissimo. qui omnibus profuit, nemini nocuit:* e di faccia al ritratto del padre aver quello fatto da mano magistrale, della madre, che nello sfondo di un arco ancor si vede.

L'opera venne affidata al Luini, che la eseguì, si crede fra il 1525 e il 1530, dopo avere condotto per lo meno molto innanzi la cappella del Besozzi, la cui bellezza seduttrice forse invogliò il Bentivoglio alla scelta dell'artista comacìno. Il Luini divise il suo ciclo pittorico in due sezioni, quella laica e l'altra monacale. Al di fuori, in alto nel mezzo della fronte della parete, dipinse l'*Assunzione della Vergine* circondata da angioli sfolgoranti, e dagli apostoli, in ginocchioni, in estasi gaudiosa. È quanto di più attraente si possa mai vedere. Al di qua e al di là dell'Assunta è figurato il martirio di S. Maurizio patrono della chiesa, e la scena della di lei fondazione. Al basso, a sinistra, spiccano S. Cecilia e S. Orsola di gran bellezza nei lineamenti e nelle vesti, che sostengono un Tabernacolo, e sotto del tabernacolo, entro quadro rettangolare, incorniciato con semplicità elegante, un graziosissimo angioletto, che porta una face accesa in ciascuna mano, e sembra quasi sbucare improvvisamente, e gitta spruzzi di luce nell'aria smorta. È un vezzoso e raro tipo di angioletto, uno di quelli che soltanto il Luini seppe fare. Nel timpano semicircolare, che gli sta sopra, apparisce una nobile figura dalla fronte pensosa, dal fine naso aquilino, dalle gote emaciate, in lunga zimarra senatoriale, con semplice berretto nero sul capo, che, come si è detto, rappresenta il Conte Alessandro Bentivoglio. Di rincontro attira l'occhio la donna di matura ma non consunta bellezza, coperta di una veste di broccato bianco con piccoli sparati congiunti da nastri, in atteggiamento di pacata melanconia, che è Ippolita Sforza, ginocchioni come il marito, avente com'esso un libriccino nelle mani, assistita al par di lui, con perfetta euritmia, da tre sante. Inutile continuare la descrizione, ricantare le lodi; entriamo nel coro monacale.

« L'altare colle sue parti circostanti, scrive il Mongeri (41), vale un nuovo e impareggiabile trionfo pel grande Luini. La sua pittura è parola figurata. Qui, il suo discorrere è completo. In questa parte sulle pareti, dietro l'altare, dove si ricorda il divin sacrificio, è svolta in stupendi quadri, ossia in nove cicliche composizioni, l'intera storia della Passione di Cristo; vi è il pensiero e il sentimento, il disegno e il colorito; l'arte, la quale dovette ricorrere, in alcuni punti oscuri fino al lume artificiale, è alla sua perfezione. Queste medesime scene della Passione sono ripetute, con varietà singolare, in giro dell'altare: di più, vi hanno parti ornate di figure di santi e di sante anche di grandezza naturale, che sono maravigliose. » In questo intimo penetrale, presso il pertugio dell'altare, nei due piedritti con avanzi di ornature in oro, si notano bipartiti lo stemma della casa Bentivoglio, e lo stemma visconteo-sforzesco, sotto sta l'anagramma dei consorti. « All'estremo destro della parete, scrive con belle parole il Mongeri, nell'angolo più ascoso dall'ombra, tra i personaggi che assistono al trasporto del corpo morto del Cristo, si solleva un pallido ma fiero profilo di giovane donna, avvolta le tempia nelle bende e nel sajo benedettino: nella mesta ma altera bellezza di quel volto, impossibile non ravvisare l'Alessandra, che negata alle gioje del secolo, s' affidava confidente nel cielo di traverso alle pitture del *Luini.* »

Uscendo da Milano, ed entrati nella memore terra di Legnano, noi troviamo nella chiesa parrocchiale dedicata a S. Magno un grandioso dipinto del Luini, che del suo valore artistico fa onorata testimonianza (42).

Quel quadro è una specie di altare che soprasta agli stalli nel bel mezzo del coro, è dipinto su legno di noce, e dividesi in quindici compartimenti. Nel mezzo splende la Madonna, seduta in trono, che tiene il Divin Infante fra le braccia, circondata da Angioli, e da Santi di bellissima invenzione ed esecuzione. La scena si stende in una

verde campagna che va a finire in una rupe, donde l'Eterno Padre volge in basso gli occhi. Alcune figure in chiaroscuro fregiano gli scalini dell'ascendente altare. Le teste sono quasi tutte parlanti come quelle del Vinci: gli abiti sembrano intessuti di smalto, simili a quelli dell'Angelico: il vivo e il fulgido dei colori contrasta con quelli di Tiziano.

Il quadro fu ordinato dall'amministrazione della chiesa a maestro Bernardino nel 1523 per il prezzo di 160 scudi, come da istromento del notajo Pasio Isolano quondam Gottardo addetto alla Curia arcivescovile milanese, il quale è ricordato nelle memorie della chiesa, ma è scomparso. Quel quadro fu sempre custodito come un tesoro patrio dagli abitatori di Legnano: nel 1844 furono fatte laute offerte dalla Galleria Nazionale di Londra pel suo acquisto ma rifiutate: fu in quell'occasione, quando si inframmettevano gli agenti pel contratto, che scomparvero dalla chiesa l'istromento sopracennato ed altre carte e memorie riferentesi al dipinto.

Da Legnano, compito il suo lavoro, venne maestro Bernardino invitato a dipingere nel Santuario di Saronno, che è un'altra galleria dell'arte lombarda, sorto nel 1496 coi disegni, dicesi, di un Vincenzo dell'Orto, da non confondere con il Dell'Orto, detto il Seregni, venuto un secolo dopo (43): il Campanile fu disegnato e costruito nel 1516 da maestro Paolo della Porta, come apparisce da una lapide esistente (44). « Pressochè allo stesso tempo, scrive lo storico di quell'insigne Santuario (45), s' appianò un viale che servisse a'Devoti del Borgo.... che poi fu allargato e cinto a'fianchi d'una amenissima sfilata, di Olmi.... A combinare il disegno della Facciata fu trascelto il famoso Pellegrino de' Pellegrini, e Lellio Buzzo da Milano a metterlo in effetto....

» A colorire il primo smalto della fabbrica si convenne il famoso dipintore Bernardino Lovini il cui ritratto iscopresi nell'atrio della Cappella maggiore, fra i savi della

legge Mosaica, in quel vecchio serioso contrassegnato da una lunga bianca barba, che siede a man manca al Divin Disputante. I due quadri a guazzo, che a' lati dell' altar maggiore ci esprimono l'uno l'*Adorazioue dei Magi,* e l'altro la *Purificazione della Vergine;* gli altri due, che nell'atrio anzidetto ci additano la *Disputa de' Rabbini; e* e lo *Sposalizio di S. Giuseppe,* di cui ne fu mandata una copia in Spagna dall'Eminentissimo Federico Borromeo a Filippo II; le due figure, l'una di *S. Apollonia,* e l'altra di *S. Cattarina;* i Cherubini, che servono a' ministeri dell'altare, effigiati a' fianchi del coro; i Vangelisti, e i quattro Dottori della chiesa, oltre molte altre dipinture, in gran arte messe a oro nel convesso dell'archivolta all'altar maggiore furono tutti parti di quell'impareggiabil pennello. Allato di questi uscirono dalla stessa peritissima mano le figure, che nella vôlta del Cenacolo ci si rappresentano a scorcio; quelle di S. Antonio Abate, di S. Cristoforo che fanno dell'atrio della cappella maggiore il prospetto laterale, le altre due che sorgono al di sopra degli usci della Sagrestia, e Campanile; fra tutte quella che a propria divozione operò in capo al Portico Settentrionale della fabbrica additante la Natività di Nostro Signore. Nel quadro rappresentante la Purificazione di Maria Vergine, vi scrisse per sigillo delle sue opere lo stesso dipintore ad eterna memoria il proprio nome: *Bernardinus Luinus pinxit anno 1525.* »

Qualche scrittore disse che Bernardino cessò di dipingere a Saronno nel 1525; ma ciò non è esatto. Egli in quell'anno vi compiva una prima serie di opere, ma una seconda serie vi condusse più tardi. Si vuole da taluno che nel 1530 facesse le figure di S. Rocco, S. Sebastiano S. Cristofaro e S. Antonio, e nel 1531 dipingesse la vôlta della cappella degli Apostoli; ma ciò senza dar le prove. Noi in un registro logoro e sbiadito, dove sono notate molte spese della prima metà del 1500, abbiamo potuto rilevare la partita seguente: « (1531), 2 agosto Bernardino

de Lovino depentor m. z. m. to. det. dar — Como a par. m. debit. questo inanz. in fo, 185. L. 231. 8 d. » Dunque maestro Bernardino pittore, *depentor,* aveva conti coll' amministrazione di Saronno nel 1531, e vi riscuoteva del denaro dunque vi aveva lavorato in quell' estate, non essendo uomo da lasciar dormire il denaro per poter vivere egli, la moglie, e almeno il figlio Aurelio, che da un anno gli era nato.

L' illustre incisore e dotto scrittore cav. Longhi diceva parlando degli affreschi del Luini in Saronno, che nei tempi andati il nome di costui era quasi ignoto, imperocchè i suoi lavori « solevano reputarsi della mano di Leonardo da Vinci; » che nei due quadri posti sotto l'atrio della cappella maggiore segnatamente in quello dello *Sposalizio* ci si trova bastante rilievo per un fresco, e bel contrasto, e collegamento nella disposizione delle figure, e sufficente gradazione prospettica di tinte; oltre l' espressione più delicata, fisionomie femminili graziosissime, convenienza nel costume, naturalezza nelle pieghe, stile castigato, nobiltà e decoro. « In una parola, ei conchiude, tali sono questi dipinti, che nulla perderebbero, osiam dirlo, posti nelle sale Vaticane a confronto dei meravigliosi freschi di Raffaello. »

Il pennello del Luini non mancò di prestare un tributo anche alla Cattedrale di Como, dove lasciò tre quadri a tempera, e uno a olio, chiamato ordinariamente il *S. Gerolamo,* ordinato da un nobile Raimondi, del quale è nel quadro il ritratto. Nel S. Gerolamo firmossi l' autore: *Bernardinus Lovinus:* manca la data, nè può aversi dall'istromento, ch' era nell' Archivio del duomo, e s'è smarrito.

Non si sa in qual' anno maestro Bernardino fece un' escursione in Valtellina: andò a Ponte, e ivi lasciò dipinta nella lunetta dell' arco sopra la porta della Chiesa Maggiore semplice e leggiadra nello stile del quattrocento, una *Madonna col Bambino,* che benedice la palma del mar-

tirio presentatagli da S. Maurizio, cui stanno a lato due vaghissimi angioletti. Quell' affresco è di una composizione la più felice, ha intensità di chiaroscuro e di colorito ben intuonato, e una grazia di espressione la più toccante.

Nel 1528, o nella primavera del 1529 maestro Bernardino salì a Lugano, ove prese a fare quelle mirabili pitture, che sono a S. Maria degli Angioli, e che i forastieri traggono a migliaja ad ammirare, i giovani e provetti artisti a studiare, e che esaurirono, si può dire, il suo genio e la sua vita. La S. Maria era stata edificata un po'prima del 1500, nello stile monastico dell'età, divisa, come quella di S. Maurizio in Milano, in due parti, laica e religiosa, con muro di separazione, che discende dall' alto al basso, ed ha tre aperture od archi a vôlta munite e chiuse da cancelli. Annesso alla Chiesa era il convento dei Padri Francescani, che fu abolito negli ultimi moti politici del Canton Ticino, e convertito in uso di sontuoso albergo. Nella chiesa degli Angioli frescò il Luini la sua *Crocifissione,* prodigio di ingegnosa fantasia, e di arte consumata; sopra la porta del refettorio dei frati una *Madonna,* che è creazione mirabilissima; nel refettorio un *Cenacolo,* nè copia, nè imitazione, ma opera di gara o sfida a quello di Leonardo in Milano; da parte, nella chiesa di S. Francesco, un *Cristo spirante,* che è di rara bellezza, e di fama risuonante. Inutile e quasi impossibile descrivere le varie scene della passione che si svolgono in basso e in alto con misurata gradazione, e formano quasi due sfondi, l'uno che in certo modo sporge innanzi ed ha figure più grandi e più distinte, l'altro che sembra star indietro e allontanarsi, e contiene varietà somma di persone e di cose.

Nel mezzo della vasta parete dinanzi a chi entra nella chiesa attrae e colpisce gli occhi la figura del Cristo Crocifisso, che vi grandeggia. Sono sparse in gruppi molte persone in vario atteggiamento; ma spiccano alla sinistra

della croce S. Giovanni, che impietrito dal dolore guarda fiso l'amato divin maestro; alla destra la Maddalena genuflessa spasimante dello spasimo del Redentore. La Maria madre di Cristo, è lì presso che sviene per l'angoscia con il capo ripiegato indietro, col volto impallidito, gli occhi muti: tre pie donne la sostengono, e vive lagrime scorrono sulle loro gote. Un po' lontano dal luogo della Crocefissione tre soldati con faccie patibolari dividono l'inconsutile veste del Cristo; Longino, che trapassò colla lancia il costato del re de' Giudei, sta in disparte; pensoso e come pentito s'asciuga l'occhio umido di pianto: molto popolo, parecchi soldati, due magistrati a cavallo riempiono il gran quadro. Altre scene parziali contornano e aumentano la scena principale.

Questo l'insieme, che scuote e quasi sbalordisce la mente e l'immaginazione. Quanto ai particolari, dice il Rahn, che, « la loro bellezza non si porge a una descrizione (46): sarebbe appena possibile esprimere il sentimento dell'amor materno, che si nota in una donna che sta dietro la madre di Cristo. Quella donna, che pare avvicinarsele co' suoi figli è una donna del popolo. Non comprende l'alto significato dell'avvenimento, e guarda solo al fatto, che si compie, come il Centurione, che le sta di dietro su di un cavallo. Ma mentre questo Centurione dalla barba bianca, sopravvissuto a molte tenzoni, rimane freddo e impassibile d'innanzi all'avvenimento, la madre mostrasi profondamente accorata al vedere il maggiore de' suoi figlioletti che si nasconde per l'angoscia; essa stende la mano in atto di benedire sulla vezzosa fronte, che melanconicamente si rivolge come per interrogare, alla madre. »

Per diminuire il merito del Luini volle taluno asserire, che il *Cenacolo,* il quale dal Refettorio del convento venne trasportato nella chiesa degli Angioli, non è che una copia di quello di Leonardo. Nulla di meno vero. « È un fatto, scrive il Rahn (47), che nessuna delle figure del Luini può essere additata quale una diretta imitazione di

Leonardo in S. Maria delle Grazie. Soltanto nella ordinazione generale si possono rilevare degli accordi coll'immortale creazione del Vinci. Vi sono taluni capi d'arte, nei quali la rappresentazione di un soggetto ha raggiunto una tal perfezione, da non permettere che possa essere presentato e risoluto in altro modo. La cena di Leonardo è diventata un canone formale, dal quale nessuno, anche dei migliori, può deviare e andar lontano. Cotesta indeclinabile influenza si fa sentire anche nel dipinto di Lugano. Del resto il Luini formò il suo gruppo in modo così libero d'ogni altrui ispirazione, anche nelle particolarità, che devesi giudicarlo, come sempre, qui pure perfettamente autonomo, e la sua Cena essere valutata quale una produzione indipendente e sostanzialmente diversa da ogni altra. »

Lo stesso deve dirsi de' suoi tipi di Santi e di Sante, e specialmente delle sue Madonne. Il Luini non imitò nessuno, ma le forme e la espressione attinse da una fantasia sempre feconda, dal sentimento sempre soave. La bellezza e la grazia furono le sue idee archetipe nel dipingere la Vergine, la mistica rosa, la donna immacolata: nell'aria della persona e nelle fattezze, trasfuse sempre la leggiadria e la grazia, ma seppe sempre mantenere la compostezza, la dignità, la nobiltà dell'affetto e del pensiero. Le sue Madonne non hanno nulla di seducente, di carnale, di mondano, come talune dell'Urbinate, del Tiziano, del Coreggio: ma un'aria di pacato sentimento e di santo affetto spira da ogni fisionomia, che invita e induce ad amare e ad adorare.

Osservando si nota che l'unica data segnata nei dipinti del Luini a Lugano è quella del 1529, scritta in carattere romano sotto la figura di S. Rocco: ma anche a Lugano egli deve avere condotte le sue opere in più riprese.

Si pubblicarono fino dal 1833 estratti dal libro d'amministrazione marcato A, che incomincia coll'anno 1499, del Convento degli Angioli di Lugano, quando i Francescani ancora occupavano il convento (48). In quel registro

si trova che il Luini ricevette dei pagamenti nel 1529, nel 1530, e il saldo della Passione nel 1533. Anche qui, come a Saronno, come a Milano, dovettero essere intermittenti i suoi lavori, quindi intermittenti i pagamenti. Ecco la nota del saldo: « *Item de anno 1533 a Dominico Andrea Pochobello numerate M.º Bernardino de Luyno pictori pro completa solutione opus passionis L. 50.* »

Risulta pure da quei registri che nel 1530 il Luini dipinse nella lunetta, sopra la porta del refettorio, le immagini di inenarrabile soavità e bellezza della Madonna col Divin Putto, il S. Giovanni e l'Agnellino. Questo dipinto, già citato, fu esso pure trasportato nella chiesa degli Angioli, ed è il capolavoro favorito, l'idoletto celeberrimo visitato, copiato, ammirato da tutti i viaggiatori, curiosi ed artisti che a torme a torme affluiscono a Lugano.

Qui sia fine al nostro dire intorno a maestro Bernardino di cognome forse Lotterio, nativo, ovvero originario almeno, di Luino. La sua anima sopravvive nei cori degli Angioli, dei Santi, delle Sante, nei sembianti delle Madonne cui dipinse divinamente in terra; il suo genio è sempre vivo ne' quadri sparsi in Milano e in Lombardia, a Roma, a Vienna, a Buda, a Berlino, a Madrid, a Londra: le ossa nessuno sa dove abbiano trovato riposo, ove avuto una lapide, una lagrima ed un fiore!

Il Vasari lo qualificò una volta «pittore ragionevole (49)», un'altra « pittore delicatissimo e molto vago (50): » ci ci sia lecito per la semplice verità riportare poche parole del giudizioso Lanzi (51): « Cominciò da uno stile men pieno e pendente al secco, qual vedesi apertamente nella sua *Pietà* alla Passione; poi a grado a grado venne rimodernandolo. Quel quadretto medesimo dell' ubbriachezza di Noè, che per una delle sue opere più singolari si mostra a S. Barnaba (ora a Brera), ha una precisione di disegno, un taglio di vesti, un andamento di pieghe che sente un residuo di quattrocento. Più se ne allontana nelle istorie di S. Croce, fatte circa al 1520, alcuna delle

quali ripetè a Saronno cinque anni appresso, ove par vincere sè medesimo. Queste ultime sono le opere che più somigliano il fare di Raffaello; ritengono però la minuzia nelle trine, la doratura nei nimbi, il trito negli ornamenti dei tempi, quasi come nel Mantegna e ne' coetanei; usanze lasciate da Raffaello quando giunse al migliore stile. »

12. — Sta a lato del Luini l'altro sommo pittore Gaudenzio Ferrari, suo coetaneo, discepolo o condiscepolo, nato a Valduggia, posta in mezzo a vallata romita, ombrosa, arcadica, tra Varallo e il lago d'Orta. Quel paese appartenne al Ducato di Milano, e rimase confinante coll'agro comacìno fino al trattato del 25 ottobre 1703 con il quale Leopoldo I d'Austria lo cedette a Vittorio Amedeo II di Sardegna. La data della di lui nascita durò lungamente incerta: solo di recente si rinvenne l'atto di morte da noi citato di sopra, che rettificò l'errore di biografi e accademici, imperocchè s' egli morì il 31 gennajo 1546 di anni 75, necessariamente dovette nascere nel 1471. Gli fu padre un Lanfranco, segnato talvolta anche Franchino, e madre una del casato dei Vincio, esteso allora a Varallo e in Valduggia (52). Verso il 1508 menò una moglie, della quale non si conosce il nome; dopo ne condusse un' altra, che fu una Maria figlia di Mattia e sorella di Vincenzo della Foppa di Morbegno nel vescovado di Como, vedova di Gio. Ant. dell'Olmo (53). Un velo ricopre l'infanzia e prima giovinezza di Gaudenzio. Taluni scrittori divulgarono ch' egli andasse a scuola di pittura a Vercelli sotto Gerolamo Giovanone, ma errarono, imperocchè fu accertato che costui venne al mondo nel 1491 o 1492, e non esiste opera nessuna di lui anteriore al 1513 (54). Vuolsi da taluni con buone ragioni che Gaudenzio da Varallo passasse a Vercelli, nella quale città e più ancora nella vicina Casale, sede fastosa dei marchesi di Monferrato, s' aggiravano parecchi maestri della Scuola lombarda: Lodovico Donato da Milano,

Martino de' Spanzotti precettore del Soddoma, Cristoforo Moretto da Cremona, Gian Francesco Carotto allievo distinto del Mantegna, e forse Stefano Scotto maestro di poi di Gaudenzio. Il Lermolieff opina che costui si istruisse in Vercelli da Macrino d'Alba (55), e ciò per talune speciali note, che ricordano costui e gli Oldoni di Vercelli, e che Gaudenzio mantenne per tutta la vita; come pure opina, che passato a Milano studiasse molto sul Bramantino, imperocchè « la influenza di questo maestro su di lui la svelano le sue tavolette nella Galleria di Torino, e fanno fede pure dell' abitudine, ritenuta tutta la sua vita di lumeggiare le sue figure, come il Bramantino, dal sotto in su »: osserva infine che la notizia sparsa dallo Zuccari, dal Baldinucci, dall'Orsini e dal Mezzanotte, che Gaudenzio sia stato dal 1500 al 1504 in Perugia insieme con Raffaello alla scuola del Perugino, non è che una pura favola. Intorno alla quale notizia stata accolta da altri scrittori che sostengono aver Gaudenzio migrato da Milano, ove stette nella prima giovinezza ed essere stato a studiare e far pratiche con Pietro Perugino e con Raffaello Sanzio, un accurato esame di documenti e di date ci persuade ch'egli rimase sempre nel Milanese, o almeno non potè essere uscito e tenutosi lontano tanto da aver avuto tempo di avvicinare in Perugia, in Firenze o in Roma Raffaello morto nell'aprile del 1520, e di esercitarsi e ammaestrarsi alla sua scuola.

Il Ferrari, al pari del Luini, crebbe e si svolse nell'ámbito della terra lombarda abbastanza imbevuta da ottimi precetti, e nutrita da ottimi maestri, quali da prima il Mantegna e il vecchio Foppa, poscia lo Zenale, il Buttinone, il Civerchio, il Borgognone e il Bramantino, che furono uomini da aprire, fecondare e dirizzare ad alto segno le menti ben disposte e le fantasie felici di giovani penetrati da forti sentimenti e da viva passione dell'arte. Sopravvennero i nuovi studî e i nuovi modelli: Bramante e Leonardo da vicino; Raffaello, il Correggio, Michel'An-

gelo da lontano poterono esercitare la loro valida azione sui maestri lombardi, come costoro la esercitarono su altri in casa e fuori di casa propria.

Di Gaudenzio indicheremo alcune opere principali, la cui serie cronologica è in molta parte conosciuta.

Primo campo alle sue esercitazioni fu la cittadina di Varallo, prossima a Valduggia, ove il nobile Bernardino Caymo, nativo della Valtellina, frate dell'Ordine minore di S. Francesco, reduce da Terrasanta, ideò, e iniziò nel 1491 la costruzione di un Santuario, che ricoprir doveva i fianchi e coronare il vertice del soprastante scosceso monte somigliantissimo, al dir suo, al Calvario, del quale riprodur voleva la visione, e le mistiche scene della Passione. Nel chiostro dei frati, ove abitò il beato Bernardino, dipinse Gaudenzio un fresco, giusta la tradizione costante, ma non avvalorata da prove, nel 1498, perciò quand'egli era in sui 27 anni. Sarebbe il prodotto, forse il più antico che si conosca, del suo pennello. Si assegnano a quell'età parecchi dipinti, che perirono o sono scomparsi, e taluni che ancora esistono in Varallo, alla Rocca, a Ghemme, a Gattinara, a Domodossola, o che passarono poi a Milano, a Torino, e in altri luoghi, in quadrerie pubbliche o in case di privati. Tali sarebbero, secondo alcuni critici, le quattro tavolette di Torino dianzi accennate, nelle quali vi è bella prospettiva di fabbriche e di lontana campagna; aria delle teste graziosa; buona conoscenza delle tinte e dei lumeggiamenti, ma secchezza nelle forme e sproporzione nelle membra. Tale la tela, posseduta dalla nobile famiglia Sormani-Andreani di Milano, che rappresenta la Vergine e S. Giuseppe, in piedi, assorti nel contemplare il divin Bambino, sostenuto sopra una paniera di vimini da un'angelo, e circuito da altri quattro angeli, dei quali uno tocca uno strumento musicale, e tre compongono una specie di nimbo di gloria. Tali, per non dilungarci, gli affreschi dell'antica cappella della Pietà in Varallo, che il Bordiga opina eseguiti nel 1504, e sono sag-

gio dell'avvenimento di Gaudenzio alla seconda sua maniera, perchè un po' più ingentiliti. In questi dipinti Gaudenzio firmasi *Vincius P.* (Pictor).

Se il Ferrari andasse una seconda volta dopo il 1500 a Milano non consta per documenti: certamente nel 1508 era a Vercelli, perchè il 19 luglio faceva contratto (56) con i confratelli di S. Anna per dipingere un'ancona nella loro chiesa; e vi stava fino al luglio del 1509, quando rilasciava quietanza di ricevuta di un secondo pagamento. Nel contratto e nella prima quietanza seguita a firmarsi: *Gaudencìus de Vinciis de Varali;* nella seconda quietanza scrisse: *per magistrum Gaudencium de Varali.* La dipintura nella chiesa di S. Anna gli costò più di un anno di fatica, ma non ne rimase altro che la memoria.

Da Vercelli era Gaudenzio chiamato ad Arona, ove il 25 febbrajo 1510 stipulava una convenzione (57) coi rappresentanti del Comune e della Chiesa parrocchiale per la fattura di un quadro rappresentante la *Nascita della Vergine* da collocarsi in quella chiesa costruita nel 1488 con vago stile lombardo-gotico. Nel luglio 1511 il quadro era finito e messo a posto nella cappella, a destra entrando a lato dell'altar maggiore: il prezzo fu di L. 600 imperiali, compreso cornice e ogni ornato.

Esso è diviso in tre parti. In quella di mezzo è la Nascita del Bambino, che sta seduto su di un sacco, e lo sostengono Maria, S. Giuseppe e un'Angelo; di dietro un altro Angelo vezzosissimo suona il violino. Nello sfondo apresi una verde lucente compagna, che fa bel contrasto con il presepe. Al di sopra entro la lunetta sotto il timpano scorgesi il Padre Eterno che pare compiacersi di quella soave scena; due Angioli gli son vicini. Nella parti laterali spiccano le figure devote di otto santi e sante, quattro da ogni lato: vi è anche una donna genuflessa in atto di adoratrice. Luce, aria, colori i più smaglianti riscaldano e allegrano il dipinto, nel quale dice il Rio, lo stile del disegno concilia in modo mirabile la forza colla

grazia. « La testa di S. Barbara, nota egli, è un capolavoro che può reggere al paragone con quanto l'arte cristiana produsse di più perfetto. »

Nella parte inferiore, che è una specie di predella della tavola vi è un intreccio di grottesche ben disegnate, e dentro di esse il nome contratto di *Gaudencius Vincius*, e l'anno 1511.

Finito questo lavoro, che tanto piacque da doverlo ripetere, con qualche motivo variato, una ventina di volte, Gaudenzio risalì la Sesia, fece sosta in Varallo, e qui pose alacremente in moto il pennello entro la chiesa delle Grazie, a istanza di que' frati, che la reggevano, e dei quali era stato più di una fiata ospite gradito e protetto. Nella stessa chiesa, qualche anno prima, non si sa quale, molto probabilmente nel 1507, aveva dipinta la cappella di S. Margherita, alla destra entrando, nella quale tratteggiò diverse scene della vita di Cristo. « La semplicità e la convenienza della composizione, scrive il Colombo (58), la eleganza delle forme, e, massime, il candore e la vereconda compostezza di Maria, e la grazia squisita, che tutto infiora quel dipinto, richiamano facilmente alla memoria le opere soavissime del Sommo Urbinate. Un raro pregio della cappella di S. Margarita sono altresì le svariate e ingegnose grottesche, che ricorrono per tutta la vôlta, le quali sono forse l'unico saggio che ne avanzi della valentia di Gaudenzio in così fatto genere di ornamenti. »

In quella chiesa adunque, sull'ampio muro che tramezza e divide la parte aperta al pubblico da quella chiusa del presbiterio, come notasi nel Monaster Maggiore di Milano e a S. Maria degli Angioli in Lugano, ritrasse Gaudenzio in diversi quadri la *Vita del Salvatore,* opera riboccante di fantasia e di arte, che fregiar volle con il suo nome: — 1513 — *Gaudentius* — *Ferrarius Vallis Siccide* — *pinxit* — *Hoc* — *opus* — *impensis popli Varalli* — *ad X glor* — *iam* —: 1513. — Si vede come Gaudenzio avesse allora lasciato il cognome di *Vincio* per

prendere il suo proprio di *Ferrari,* che ritenne e usò sempre.

Sicuramente per virtù della propagatasi fama di Gaudenzio, trionfante ne' suoi dipinti di Varallo, cui traevano ad ammirare migliaja di devoti nei loro pellegrinaggi al Sacro Monte, il Capitolo della Basilica di S. Gaudenzio in Novara lo chiamava a dipingere l'Ancona dell'altar maggiore, la quale, di poi, in causa di restauri e rifacimenti nel tempio, passò ad abitare in una cappella laterale, la seconda a sinistra entrando, dove ancora sta racchiusa. Firmavasi il contratto il 20 luglio 1514 (59), e il nome del pittore è scritto — maestro *Gaudentius de Ferrariis Vallissicide.* — Nel contratto si indicano la misura, il soggetto, l'ornatura del quadro, il prezzo di L. 1250 imperiali, e si mette la condizione, che nessun pittore, tranne Gaudenzio, abbia in esso a porre mano. Il dipinto è diviso in due piani e in sei compartimenti. Nel mezzo della parte superiore spicca la Vergine che nel presepe adora il Bambino Gesù, tenuto in alto da due vezzosi angioletti, che amorevolmente lo riguardano, mentre S. Giuseppe sta di dietro, contempla, congiunge le mani in atto di compiacente adorazione, e un angelo da lontano fuor della grotta di Betlemme annuncia ai pastori la buona nuova. Nelle tavole laterali, in una è l'arcangelo Gabriele che radiante annuncia, nell'altra la Vergine che pudica ascolta il mistero dell'incarnazione. Nel piano inferiore campeggiano ancora la Vergine, il Bambino seduto su di un tumuletto di terra, figure splendide di angioli e di santi. Tre volte Gaudenzio ritrasse in quel quadro Maria, in atteggiamento e con espressione diversa: le figure sono di poco minori del vero; gli ornamenti, e i nimbi qua e colà dorati, come prescriveva il contratto; i colori, il disegno, i tipi ammirevoli.

Il lavoro sarebbe durato sette anni, se corrispondesse alla data dei pagamenti che seguirono a rate dal 1514 al 1521, quando fu fatto il saldo. Da Novara Gaudenzio, fi-

nito il suo còmpiuto, ritornò a Varallo, secondo il solito, a proseguirvi i giganteschi suoi dipinti: questa volta condusse seco il giovinetto Giuseppe Giovannone, che il padre, carpentiere in Vercelli, gli allogava per sei anni per istruirlo nell'arte pittorica (60). A Varallo deve avere dipinto la vôlta della Chiesa del Sacro Monte, che poi crollò, e talune cappelle, fra le altre quella grande della Crocifissione, dove lavorò stupendamente da pittore e plasticatore. Il Del Rio esalta quella insigne composizione, e scrive (61): « Il gran mistero della Croce non era mai stato figurato in una maniera si perfetta e toccante. Avvi nei gruppi dei cavalieri una grandezza e varietà di caratteri, un'arditezza di disegno, una forza di espressione, feroce negli uni, meditabonda negli altri, un vigore di colorito, una ricchezza di costumi, un complesso di qualità e di bellezze veramente imponenti, che fanno contrasto colle qualità e e le bellezze di un genere affatto opposto, che ammirasi nei gruppi delle donne e dei fanciulli.... Nella vôlta risolvette un problema, che nessun artista prima di lui s'era proposto, di graduare il dolore degli angioli secondo la loro maggiore o minore distanza dalla scena dolorosa.... » E il sagace Lermolieff (62) osserva che « alcune delle composizioni più grandi di Gaudenzio peccano per agglomeramento di figure; ma non pertanto nelle sue migliori egli non rimane indietro che a pochissimi de' suoi contemporanei; e qualche volta, come per esempio, in alcuni di quei gruppi di uomini e di donne nella grande *Crocifissione di Cristo* a Varallo, non avrebbe nemmeno da temere il paragone coll'Urbinate. »

Fino al 1528 Gaudenzio operò per il Sacro Monte. Fece anche la bellissima e lodatissima ancona rappresentante la *Caduta di Cristo,* che è a Canobio sul lago Maggiore, e sparse ingiro a piene mani altri fiori dai colori più ridenti e dai più grati profumi in que' cari luoghi circostanti al nido nativo. Non vogliamo tralasciare di additare, singolarmente, e di chiamare anche i profani dell'arte a

contemplare l'ancona, che è in mezzo al Coro della Chiesa parrocchiale di Varallo eretta in cima di roccia sporgente, recinta da un portico di 28 archi sostenuti da colonne joniche, di aspetto grandioso e teatrale. Quell'ancona mostra dipinto a olio lo *Sposalizio di S. Catarina col Bambino,* soggetto già trattato dal Gaudenzio in Vercelli, ma qui riprodotto in forma nuova, con nuova felicità di esecuzione, con maggior accompagnamento di ornati e di persone. Da tutti è ritenuto quadro di valore inestimabile, ed esso ben può stare a competenza con qualunque dei migliori di Andrea del Sarto, del Correggio, di Raffaello.

Nel luglio del 1528 era di nuovo a Vercelli, come risulta da un atto notarile (63), e qui intraprendeva una serie di lavori durati più anni, nei quali sfoggiò tutta la magica potenza del suo pennello. Si andrebbe troppo in là volendo non descrivere ma soltanto enumerare i dipinti creati da Gaudenzio in Vercelli: diciamo qualche cosa dei più preziosi. La chiesa di S. Cristoforo rinnovata da pochi anni colorì sfarzosamente, e tramutò in glorioso museo di pitture. Con regolare contratto (64) in Vercelli, si obbligò con un Corradi di Lignana ad eseguire un'ancona per il Coro e alcuni affreschi nel Presbitero. « Fin dal principio del 1530, scrive il Colombo (65), i Vercellesi correvano ad ammirare la nuova ancona, che, raggiante di grazia e di bellezza, meravigliosamente spiccava sull'altar maggiore. È questa per universale sentimento, uno dei lavori più squisiti e perfetti di Gaudenzio » e, « se in esso, osserva il Lanzi, egli non uguaglia Raffaello, non è però che non tenga molto di quel carattere. » Vi si rappresenta la Vergine seduta, che, attorniata da parecchi Santi, sorregge il divino Pargolo: sorge allato un' albero fronzuto, che protende le sue ombre, sur il quale vispi, leggiadri uccellini saltano fra i rami e sembrano aprire le bocche al canto, e al di sotto, due angelici puttini, assisi sulle erbette, traggono armonie dal violino e dal liuto, che tengono fra le mani. È un idillio campestre soavissimo.

Bellissime pitture fece Gaudenzio anche in due cappelle della stessa Chiesa: sventuratamente nell'assedio operato dagli Spagnuoli nel 1638, tre scompartimenti e i dipinti racchiusivi furono ruinati da palle di cannone colà tirate, malgrado gli ordini del comandante marchese di Leganes, che ne rimase profondamente afflitto e volle ristaurati a sua spesa. Non parleremo di altri dipinti a fresco e a olio di Gaudenzio in Vercelli: le guerre e altri disastri ne fecero scomparir parecchi: scomparve non si sa come e dove *La Caduta di S. Paolo,* che il Lanzi scorse a metà del passato secolo, e del quale scrisse « essere il più vicino ch'io vedessi a quello di Michel'Angiolo nella cappella Paolina. » Una stupenda riproduzione fotografica di quei dipinti del S. Cristoforo è uscita da poco tempo.

Gaudenzio lasciò Vercelli nel 1535, e si trasferì a Milano, ove pare ponesse stabile domicilio, imperocchè ivi il 5 agosto 1539 vendette la sua casetta di Varallo a certo Bernardino di Baldo per contratto notarile.

Ma prima che Gaudenzio lasciasse Vercelli ebbe un nuovo poderoso incarico, di recarsi al santuario di S. Maria dei Miracoli in Saronno, e ivi compire qualche opera lasciata in tronco dal Luini, e l'intera dipintura del Tiburio ossia della Cupola del sacro Tempio. Il contratto fu stipulato il 28 settembre 1534 (66), e si convenne che il lavoro incomincerebbe otto giorni dopo la Pasqua dell'anno successivo; sarebbe il prezzo di 200 scudi d'oro del sole, oltre l'abitazione e altri utili per sè e suoi ajutanti. L'accordo seguì fra *Maystro Gaudenzio de Ferrario de Varallo figlio quondam Antonio Lanfranco habitante in la civitate de Vercelli, e i Deputati ad lo reggimento e Gubernio de S. Maria de li Miracoli appresso el Borgo de Sarono,* ecc. Dal registro dei conti del santuario si vede che il danaro lo si sborsò un poco per volta, e il saldo si fece il 17 novembre 1536 giusta l'annotazione seguente: — E adì 17 nobr. 1536 qt. al soprs.to p. saldo deti 200 promisse p. il taburio Duc. 27 scudi ventisette, *i come*

apar p. una Confessione rogata p. duo (67). — Gaudenzio entrò l'anno 1535, incominciò e menò a fine la pittura della intera cupola nella quale raffigurò con fantasia potentemente creatrice, con disegno il più corretto e delicato, e con colori i più vivi e seducenti l'*Assunzione di Maria al Cielo,* accompagnata da tre cori di Angeli, uno all'altro soprastante, che vanno digradando a seconda del curvarsi della vôlta, agili, alati, lucenti, in numero di centoquaranta, che sebbene possano quasi dirsi una volata di uccelli, tuttavia appariscono ordinati, distinti l'un dall'altro, ciascuno con fisionomia propria e proprio sentimento.

Non pinse allora Gaudenzio che la cupola: rimaneva nuda la parte inferiore, che fu chiamato dieci anni dopo, nel 1545, a vestire ed ornare.

Questo lavoro, che fu sciupato in seguito per filtrazione di acque e rottura di muri, ebbe compimento entro l'anno, come si ritrae dalla seguente nota: — 1545. maestro Gaudentio all'incontro.... per accordio facto con luj in pingere le figure quali compissero il tiburio zoe li 4 anguli in li quali li sera li 12 apostoli et il testamento vegio dacordo in Ducati 100 d'oro. —

La cupola del santuario di Saronno fu uguagliata a ciò che di più sublime e vago creasse il pittorico pennello: il Lomazzo ne parlò con entusiasmo. Loda egli in particolar modo la convenienza nei colori e nei cangianti, dei quali, secondo lui (68), « non è possibile farne dei più vaghi, più naturali, nè meglio accompagnati con l'arte e con il disegno. »

Come Bernardino Luini da Legnano venne a Saronno, così con breve cammino Gaudenzio da Saronno andò a Busto Arsizio, invitato per un dipinto nel tempietto di S. Maria di Piazza ricostrutto nel 1517 con tal squisito gusto da esserne attribuito il disegno, come volle il vezzo per ogni cosa bella in un certo stile, a Bramante uscito di Lombardia avanti il 1500. Qui, dietro l'altar maggiore,

fece a olio una *Madonna Assunta,* nella quale, secondo una tradizione popolare, cercò sfidare e vincere la Madonna di Legnano del Luini. Abbia o non abbia Gaudenzio superato Bernardino, fatto è che l'ancona del tempietto di S. Maria di Busto è per disegno, invenzione, colorito una di quelle creazioni, che onorano un'artista e un paese.

Gaudenzio, probabilmente dopo il 1540 andò a Como, e ivi lasciò qualche preziosa pittura nella Cattedrale; risalendo il lago entrò nella Valtellina, e a Traona dipinse una *Coronazione della Madonna in Cielo*, che altamente lodò il Lomazzo, ma che è perita; e a Morbegno, nella patria dei Foppa e della sua seconda moglie, lasciò per suo ricordo un altro dipinto, che ancora resta, ma ridotto quasi alla ruina.

Non vi è memoria che Gaudenzio, rivenuto dalla campagna e dal lago di Como, siasi mai più distaccato da Milano, e però qui fece e qui sono quasi tutti gli ultimi suoi lavori. Eseguì alcuni dipinti a S. Maria della Pace, diversamente giudicati, che furono trasportati a Brera; fece il Battesimo di Cristo per S. Celso: nella Chiesa delle Grazie dipinse alcune scene della Passione, che l'umidità distrusse, tranne la scena bellissima della *Flagellazione,* e un quadro stupendo, dove è figurato *S. Paolo,* che medita seduto dinanzi a una tavola entro una cella o prigione, e a traverso una finestra si lascia vedere nell'atto che si risolve alla sua conversione. Questo quadro porta la data del 1543 e il nome di *Gaudentius;* migrò dalle Grazie di Milano al Louvre di Parigi, e sta vicino alla *Coronazione di spine,* fatta dieci anni dopo per la stessa chiesa da Tiziano, e volata anch'essa dalle sponde dell'Olona a quelle della Senna.

Nel medesimo anno 1543 tolse Gaudenzio a dipingere, insieme con il suo scolaro Battista della Cerva, un quadro rappresentante l'*Ultima cena* per il tempio della Passione, della quale scrive il Mongeri (69): « Questa preziosa

pittura fu spogliata delle sue più delicate velature, per ingiuria di una malaugurata pulitura, ma è sempre degna di singolare ammirazione. »

Questa dovrebbe essere stata l'ultima fatica di Gaudenzio, quando si ponesse fede nelle parole lasciate scritte dal Vasari (70): « Fu coetaneo di costui (Pellegrino da Modena) Gaudenzio Milanese, pittore eccellente, pratico ed espedito, il quale in fresco fece in Milano molte opere, e particolarmente ai frati della Passione un *Cenacolo* bellissimo, che per la morte sua rimase imperfetto. »

Non manca chi è d'avviso, più per sentimento, che per prove, che il supremo anelito suo Gaudenzio trasfuse nella tavola del martirio di S. Caterina, che dall'oratorio di S. Caterina presso S. Nazaro passò alla galleria di Brera e n'è uno dei più invidiabili ornamenti. In quel dipinto, dice il Bordiga, (71): « Pare che abbia voluto Gaudenzio lasciare alla posterità una testimonianza di aver saputo riunire il terribile e fiero di Michelangelo al nobile e sublime di Raffaello senza abbandonare il vivace suo colore. »

Morì Gaudenzio, come si è detto, il 31 gennajo 1546 nella parocchia di S. Nazzaro in Milano. Di lui, l'affezionato Lomazzo scrisse (72): « Fu pittore, plasticatore, architetto, ottico, filosofo naturale, e poeta, sonator di lira e di liuto. » È detto tutto.

13. — Della stessa età e quasi della stessa scuola viene altro pittore per nome Marco, che il cognome prese dal paese suo natale, oggi chiamato Oggiono, scritto *Uglon* e *Ugelon* nelle carte antiche, situato fra colli ameni, e soprastante a limpido laghetto, fra Pusiano e Lecco, nella parte orientale del territorio di Como. Che Marco sia di Oggiono nessuno mai revocò in dubbio: lo stamparono il Lomazzo, e il Morigi, che lo appellò anche *Marco Uglon* (73): lo direbbero i dipinti di sua mano esistenti in Oggiono e nei dintorni, e qualche suo quadro specialmente, nel quale vedesi ritratto il paesaggio con qualche piccolo laghetto, verdi poggi, e montagnole salienti in scogli dirupati e cornuti, quale è quello ciscostante ad Oggiono.

Dell'anno di sua nascita e di sua morte non havvi documento; ma per esistere qualche sua pittura, nella quale è l'impronta dell'uomo maturo, e che reca la data del 1514, e del 1510, puossi arguire che sia venuto alla luce verso il 1470, poco prima o poco dopo di Gaudenzio. Il suo stile ciò confermerebbe, apparendo una derivazione dal vecchio Foppa, dallo Zenale, e da Donato da Montorfano. Lo si iscrisse fra i discepoli del Vinci, e in tale qualità lo si pose nel monumento a costui eretto in Milano: ma si ammise un fatto del quale non si hanno le prove. Valga per Marco quanto si disse sull'argomento per Gandenzio e per il Luini: Leonardo non arrivò in tempo per avviare cotesti lombardi nella pittura, e il loro stile non prende le mosse dal toscano maestro, quello di Marco in special modo. Forse questi avvicinò e meditò il Vinci, ed ebbe per lui affetto e reverenza: tanto vero che ritrasse più di una volta il di lui *Cenacolo,* che può dirsi sia rimasto salvo nell'avvenuto suo sfacelo per le copie bellissime di Marco.

Chi dice i primi, chi gli ultimi lavori facesse egli nel paese suo nativo: sono quelli sparsi nella chiesa prepositurale di S. Eufemia in Oggiono. In questa era un'*Assunta* sopra il piccolo pulpito di fronte all'organo, che riprodotta probabilmente di poi in più ampie dimensioni orna le gallerie di Brera. Nella cappella del Rosario stava fino a pochi anni or sono una tavola rappresentante il Divin Padre, che tiene una corona nelle mani; appesi qua e colà nella chiesa erano alcuni quadretti con figure di Santi, distinta fra essi mostravasi l'immagine di S. Eufemia somigliante nella bionda capigliatura e nell'aria della testa ad altra dipinta in Milano nella chiesa di ugual nome. Essendosi rinvenuto in Oggiono un cartone originale, donde veniva la certezza che tutti que' quadretti dispersi in giro non erano che spezzature di un quadro solo, questo fu ricomposto, e ritornò, quale nella sua origine, una magnifica ammirata icona, per il cui miglior

spicco sarebbe desiderabile una posizione in più favorevole luce.

Un' altra *Assunta,* in forma di tritico nel quale sono la Madonna, S. Giovan Battista e S. Stefano protomartire, trovasi a Mezzana, nell' agro milanese, fra Somma Lombarda e Arsago, che una commissione dell' Accademia di Brera aggiudicò nel 1875 (74) a Marco d'Oggiono. Nove piccoli quadretti compongono la base del trittico, e rappresentano il martirio di due Santi; sotto le lesene, che servono di incorniciatura, appariscono la *Visitazione,* il *Presepe,* e un mezzo *Ecce Homo.*

All'infuori di quelle ora citate, che hanno un pregio distinto per composizione e colorito, e ritraggono un po' dal Foppa, un po' dallo Zenale, e nulla da Leonardo, quasi tutto le altre pitture di Marco hanno la loro sede in Milano. Nel convento della Pace, che servì quasi di luogo di giostra ai pennelli del Luini e del Ferrari, più tardi a quegli del Lomazzo, del Ciocca, di Giovan Battista Crespi, di Antonio Campi e Camillo Procaccini, e che sentì le ingiurie delle soldatesche straniere, Marco improntò parecchie bellissime pitture. In una cappella della chiesa, soppressa nel passato secolo e tramutata in cavallerizza, dipinse il *Transito di Nostra Donna* e le *Nozze di Cana di Galilea,* che il Vasari vide e ricorda nella *Vita di Leonardo da Vinci* (75), e l'*Assunzione di Maria Vergine al Cielo.* Cotesti preziosi dipinti, dopo disastrosi tramutamenti e restauri, raggiunsero un porto fidato a Brera. Alla Pace rimase nel Refettorio una grandiosa *Crocifissione,* malconcia in varî modi, con scene dolorose del Cristo sul Calvario. In quell' affresco mostrò e quasi ostentò Marco molteplice varietà di tipi e di caratteri; forza di espressione nei volti e negli atteggiamenti, fantasia vivace e ricchezza multiforme nei costumi e negli abbigliamenti, e robusto colorito sebbene sciupato da troppe vicende di uomini e di cose.

A Brera stanno ora *Le Nozze di Cana,* singolare per

l'invenzione delle scene e la naturalezza dei sembianti; una bellissima testa di *S. Cristoforo,* e le figure di *alcuni Apostoli* già appartenenti al *Transito di Maria*; un *Adamo ed Eva nell' Eden;* e l'*Assunta adorata dagli Apostoli*, provenienti dalla Pace. Vi arrivarono da altra fonte due pregiati quadri. Uno è il *Trionfo degli Arcangioli Michele, Gabriele e Raffaele contro Satana:* gli aspetti sono espressivi, le mosse ardite, il colorito acceso, che fin troppo tira al rosso. Sotto il quadro leggesi, *Marcus.* L'altro è *una Madonna con il Bambino e due Santi:* gira in forma di arco nella parte superiore, è abbastanza ampio in altezza e larghezza. La Vergine siede all'aperto sotto di una piccola rupe incavata, che dà l'idea di capanna: è circondata da pianticelle e da fiori rampicanti; tiene il divin pargolo fra le braccia; ha da una parte S. Giovan Battista recante una canna silvestre nella mano, dall'altra S. Paolo che regge uno spadone nella destra e un libro nella sinistra; e al di sotto seduto su di una pietra a guisa di gradino un grazioso Angioletto che suona il violino. È una scena campestre commovente: erbe, fiori, acque scintillano con mirabile varietà di tinte: clivi e montagne chiudono l'orizzonte puro, senza nubi, rischiarato da tremula diffusa luce.

Un quadro quasi simile e di pari merito con Madonna Santi, Angioli, paesaggio fiorito, acque lucide e bruni cacumi di monti può vedersi in Milano nel palazzo del Conte Annoni, la cui famiglia signoreggiò su alcune terre presso Oggiono. Qualche bella tavola di Marco può notarsi all'Ambrosiana e nella galleria civica Poldi-Pezzoli. Ma superiore per composizione, espressione e colorito, e per buona conservazione ad ogni altro suo dipinto è il quadro a olio di S. Eufemia posto nella chiesa di tal nome. Nel mezzo con aria dolce e occhio sereno sta la Vergine, che abbraccia il divin Pargolo, il quale colle piccole dita si volge a benedire il venerando arcivescovo di Milano San Senatore, che inginocchiato, colle palme giunte si bea nel

volto santo del Bambino. Presso il vecchio presule sta estatica, colle braccia conserte al petto, una Santa Catarina, nel cui sembiante si raccolgono grazia, modestia e avvenenza. Un San Giovan Battista addita con gioja pacata e solenne il piccolo Redentore da lui prenunziato e rivelato alle turbe d'Israello. Vicina è Sant'Eufemia che tiene unite le mani sovra il petto e volge gli occhi alla Vergine e al Bambino con sentimento di compiacenza e di ammirazione: sul gradino del seggio, ove è la Vergine, stanno in diversa amorevol posa tre Angioli che traggono armonie da istromenti musicali. La scena ben composta, placida, gaudiosa ha uno sfondo di ciel sereno e luminoso, interrotto soltanto da una ricca cortina verde, che scende dietro il seggio della Vergine, e compie il più bel contrasto fra la penombra della casa, e l'aperta luce della campagna. Il Del Rio, critico piuttosto acerbo di Marco d'Oggiono, profonde lodi e quasi si inginocchia d'innanzi a questo quadro.

Ma una fatica sostenuta con paziente intelligenza, della quale a Marco d'Oggiono devono essere grati artisti e arte, fu di ritrarre con fedeltà e vita il *Cenacolo di Leonardo* alle Grazie, che pochi anni dopo fatto, per il modo tenuto nel frescarlo, andò deperendo e a tal punto, che il Vasari, che venne a Milano e lo esaminò nel 1566, ebbe a scrivere, che « non si vedeva più che una macchia abbagliata (76). » Due copie tirò Marco di quel capolavoro: una sul legno per il chiostro di S. Barnaba in Milano, nel 1510, di misure un po' ristrette, ridotta in cattivo stato, e ricoverata a Brera; un'altra, migliore assai, sulla tela, della quale dice il Lanzi (77): « che in qualche modo supplisce la perdita dell'originale, » fatta per la Certosa di Pavia, che di là uscì per vil lucro; girò, per guadagni, in casa di privati e trovò requie nelle sale dell'Accademia di Londra, che con riverenza la custodisce. Di una terza, che a lui attribuivasi, ed era nel convento di Castellazzo si è detto poc'anzi che gli Accademici di Brera ne riconobbero autore Andrea Solari.

Il merito di Marco è così spiccato, che il Rosini riprodusse il S. Michele nella sua *Storia della Pittura* (78); il Fumagalli incise e illustrò la *Madonna col Bambino* e altri di lui dipinti (79); e l'insigne Longhi con somma finezza intagliò nel 1825 la così detta *Madonna del Lago*, che è un altro idillio campestre con veduta del lago e dei campi e poggetti circostanti ad Oggiono e su su dei Corni di Canzo, migrata per l'estero, non sono molt'anni.

Giova ripetere che Marco è così diverso nella scelta dei soggetti, nel tipo delle figure, nella tavolozza dei colori da Leonardo, da persuadersi che se potè essere di ajuto a Leonardo, certamente non gli fu scolaro. Egli non solo in Milano, dove all'età sua giovane s'erano già fatti vedere eccellenti prodotti pittorici, ma nelle vicinanze del paese suo nativo aveva avuto occasione di considerare e studiare qualche bel dipinto. Nella chiesa di S. Giorgio del vicino Annone, costrutta sulla sommità di ridente poggio nel 1421, attrae gradevolmente lo sguardo la vôlta dell'abside ornata di preziosi affreschi, rappresentanti il Padre Eterno ed i quattro Evangelisti, e una parete del coro, ove dallo stesso pennello fu in modo egregio raffigurato il Crocefisso fra Giovanni e Maria con a lato S. Giorgio e S. Ambrogio. Quelle pitture, che alcune lettere iniziali S. P. Q. A - N. O. (probabilmente *Senatus Populique Annonensis Opera)*, poste in uno degli spicchi dell'arco sinistro dell'abside fra un contorno di fregio in rosso, indicherebbero fatte per opera del Senato e del Popolo di Annone, sono ben conservate, e arieggiano il fare della Scuola lombarda prima della venuta del Vinci in Milano. Gli affreschi di Annone, e quelli della chiesa di S. Giacomo nel prossimo ameno villaggio di Ello, e altri dipinti, e parecchi lavoretti architettati e intagliati in legno, di gran pregio, sparsi in que' luoghi, o raccolti in ville signorili circostanti, di scuola antica ivi allargatasi, danno sicurezza che Marco, ancor fanciullo, ben potè in casa sua ricevere le prime ispirazioni e i primi ammaestra-

menti dal bello della natura e dal bello dell'arte, che colà avevano la loro sede. Marco adunque ebbe origine ed educazione lombarda, e fu ed è gloria del tutto lombarda.

Il Selvatico (80) lo indica valoroso frescante, e dice che « se non avesse dato qualche volta soverchiamente nell'ammanierato e nello smorfioso, meriterebbe maggiore ammirazione che ora non gli sia tributata. » Il Lanzi così ne parla (81): « Marco Uglone o Uggione, o da Oggiono deve computarsi fra' migliori pittori milanesi. Questi non si occupò soltanto in quadri da cavalletto, come per lo più gli scolari del Vinci, soliti a far poco e bene, ma fu egregio frescante; e i suoi lavori alla Pace mantengono tuttavia intatti i contorni e vivo il colore. Alcuni di questi sono in chiesa, ed una copiosissima pittura della Crocifissione è nel rifettorio, opera sorprendente per la varietà, bellezza, spirito delle figure. Pochi Lombardi sono giunti al grado di espressione che qui si vede; pochi a far composizioni sì artifiziose e vestiti così bizzarri. »

Si fecero ricerche sul luogo e il tempo della morte di Marco da Oggiono, ma invano; fu scritto che sia mancato ai vivi verso il 1540, ma senza appoggio di verun documento. Ciò non è necessario a sapersi; ma è necessario difendere il nome e il merito di questo artista che altamente onora il suo bel paese.

14. — Come fosse uno degli scolari di Leonardo, vedesi sotto la marmorea effige di costui nel monumento di Milano anche Cesare da Sesto, che nessuno seppe dimostrare dove e quando sia stato alla di lui scuola, sebbene dalle opere si manifesti imitatore o meglio studioso del Vinci. Cesare deve essere nato a Sesto sul lago Maggiore, all'estremità della sponda comense, ora chiamato Sesto Calende, ma nei tempi andati semplicemente Sesto, quantunque si trovi scritto *Sextum Kalendarum*. Anche di costui, come del Luini e di Marco d'Oggiono ignorasi l'anno della nascita e quello della morte. Il Lanzi (82) dice di avere osservato un manoscritto mostratogli dall'erudito prof. Bianconi, dal

quale appariva che Cesare era morto nel 1524, ma che quel documento non era di una autorità indiscutibile. Consta tuttavia che lavorò nel primo ventennio del secolo XVI. Parecchi lo ricordarono ma con fuggevoli parole; nessuno raccolse notizie della sua vita, o compilò un elenco con ordine cronologico delle sue opere: epilogheremo quel po' di positivo e sicuro che ci fu dato di ritrovare intorno a questo artista.

Il Vasari non pose Cesare da Sesto fra gli scolari di Leonardo, ma ne fa menzione nella vita di Dosso e Battista ferraresi, e cosi dice (83): « Visse ne' tempi medesimi il Bernazzano milanese, eccellentissimo per far paesi, erbe, animali, ed altre cose terrestri, volatili, ed acquatici; e perchè non diede molta opera alle figure, come quello che si conosceva imperfetto, fece compagnia con Cesare da Sesto, che le faceva molto bene e di bella maniera. Dicesi che il Bernazzano fece in un cortile a fresco certi paesi molto belli e ben imitati, che essendovi dipinto un fragoleto di fragole mature, acerbe e fiorite, alcuni paoni ingannati dalla falsa apparenza di quelle, tanto spesso tornarono a beccarle, che bucarono la calcina dell'intonaco. » Gli stessi Cesare da Sesto e Bernazzano dipinsero un quadro col *Battesimo di nostro Signore,* e un (84) paesaggio, oggi posseduto dalla nobil casa Scotti-Galanti in Milano, del quale parlò con gran plauso il Lomazzo, e portò il più favorevole giudizio il Lanzi (85), e fa meravigliare chiunque lo vede. Ritorna il Vasari a discorrere di Cesare nelle vite del Garofalo e Gerolamo da Carpi come segue (86): « Cesare da Sesto, anch'egli milanese,... fece un gran quadro che è nelle case della Zecca in Milano, dentro al quale, che è veramente copioso e bellissimo, Cristo è battezzato da Giovanni. È anco di mano del medesimo, nel detto luogo, una testa d'una Erodiade con quella di S. Giovanni Battista in un bacino, fatte con bellissimo artificio; e finalmente dipinse costui in S. Rocco, fuor di Porta Romana, una tavola, dentrovi quel Santo molto giovane, ed alcuni quadri che son molto lodati. »

Il *Battesimo* fu inciso per la rara sua bellezza dal Fumagalli: la *Erodiade,* somigliantissima e pari in finezza alla Fornarina di Raffaello, stava appesa sulla fine del passato secolo nella galleria del palazzo dell'Arcivescovo di Milano. Calò di Francia il generale Bonaparte, e nel ripassar l'Alpi portò seco fra le altre spoglie la Erodiade, della quale fece dono a madama La Pagerie, vedova Beauharnais, quando divenne sua consorte. Questa adunque toccò al Presidente della Cisalpina, Buonaparte; al Vice-Presidente, il cavalier Melzi, creato poi Duca d'Eril, toccò la tavola del S. Rocco, mediante il prezzo, per formalità, di 600 zecchini. Il S. Rocco vive ancora in casa Melzi, e ne è ricco ornamento.

Il Lomazzo, che aveva considerato parecchi lavori di Cesare, riesce a un giudizio sintetico (87), che sommamente lo onora: « L'accurato Leonardo e Cesare da Sesto, dalle cui mani non usciva mai opera che del tutto non fosse perfetta. » Questo giudizio è confermato da un dipinto di Cesare che si ammira in Brera nella sala, ove sono riuniti taluni capolavori di pittura; lo stupendo *S. Luca* del Mantegna, il perfettissimo quadro della *Vergine col Divin Figlio* del Luino; il finissimo ritratto di *Dottore* di Andrea Solari; lo *Sposalizio di Maria* di Raffaello d'Urbino: ivi è da ammirarsi senza restrizione la *Madonna col Bambino* di Cesare da Sesto. La Vergine dalla carnagione la più morbida e dalle fattezze le più soavi, siede a terra sotto albero fronzuto, e stringe carezzevolmente in grembo il divin Pargolo, radiante di consolazione e d'amore: si vede in lontananza una fiorita campagna, e un colle sul cui pendìo scopresi parte di una città con torri e casette all'uso orientale, la quale dev'essere Nazareth con al piede una lunga striscia argentea di acque, probabilmente il lago di Galilea. È tavola piccola, alta 41, lunga 37 centimetri, una vera miniatura, ma di una leggiadria straordinaria e di una finitezza la più compita, che tiene estatico chi la guarda. È gemma greziosa in quel reliquario di sommi artisti.

Cesare, non si conosce in qual'anno, recossi a Roma: affermano taluni che colà stringesse relazione con Raffaello e con Giulio Romano, e seco loro pingesse nelle loggie del Vaticano. Ciò è probabile, considerato il modo suo corretto nel disegnare, un po' tondo e moltissimo aggraziato nel contornare, e pastoso e vivace nel colorire; ma non è certo per il mancare di positivi documenti. Una testimonianza tuttavia abbiamo, almeno indiretta, che Cesare dimorò in Roma avanti il 1510, e vi ottenne e vi godette molta estimazione, e viene dal Vasari (88), il quale parlando di Baldassare Peruzzi, dice fra le altre cose che ebbe incarico di pingere nella rôcca di Ostia; che andò colà, e oltre diverse pitture fece in una sala diverse storie, che sono tenute delle migliori cose che facesse, e conchiude colle parole molto significative: « Ben è vero che fu ajutato in quest'opera da Cesare da Milano. »

Dalle quali notizie si viene a cavar fuori, che Cesare trovavasi già in Roma quando nel 1508 vi giunse per la prima volta Raffaello; che allora doveva già essere espertissimo nel pennello, se accompagnavasi a dipingere nelle cose riescite meglio al Peruzzi, e però che di Lombardia scese a Roma con molta cognizione e pratica della pittura. Non puossi giudicare del grado di perizia cui arrivò Cesare, essendo per incuria, scrive il Nibby (89), omai del tutto perdute le pitture di Ostia; e non potendosi, per difetto di documenti, indicare le opere ch'egli condusse in Vaticano, e in altri luoghi, o solo o in compagnia di altri durante il suo soggiorno in Roma. Nessun dipinto, per quanto io sappia, porta il nome di Cesare da Sesto nelle quadrerie romane; ma vi ha qualche ragione a credere che siano sua fattura taluni dipinti assegnati in Roma e fuori a Leonardo da Vinci, al quale si potè provare essere stati malamente attribuiti taluni quadri, ch'erano invece di Andrea Solari, del Salaino e di Luini Bernardino.

Dove abbia spirato l'anima Cesare da Sesto è un'incognita; come par quasi un mistero l'obblio diffuso su

molta parte della vita di parecchi eccelsi maestri d'arte lombardi di quella età ch'ebbe tanti storici e cronisti.

15. — Diremo pochissime parole di alcuni pittori della seconda metà del 1500, rimasti in patria; di altri che ne uscirono, come Pellegrino Pellegrini e Prospero Fontana s'è già detto o si dirà in altri luoghi. Si sono ricordati i tre figli di Bernardino; di Aurelio il maggiore e il migliore, morto nel 1593, così scrive il Morigi (90): « Il Lovino fu gran disegnatore ed accurato pittore, e versato in molte altre virtù, che universalmente fu amato da tutti, e nella pittura fu vero imitatore del padre: questo ha pinto in diversi luoghi, fra li quali a S. Maria di Campagna, posta vicino a Pallanza sul Lago Maggiore, si vedono molte storie del suo pugno degne di lode: in Milano si veggono ancora molte opere di sua mano, fra le quali dirò che in S. Vincenzo delle monache di Milano si veggono delle sue opere diverse istorie; e nel duomo di Milano si vede quel quadro a olio di S. Tecla, oltre a molte eccellenti opere in diversi luoghi. » Soppressa la chiesa di S. Vincenzo, un affresco di Aurelio rappresentante il martirio di quel santo, fatto con disegno corretto e viva espressione, fu trasportato alla galleria di Brera: la S. Tecla nel duomo dovette passare dalla cappella dedicata a questa Santa in altro punto per far posto a una pala marmorea di pessimo stile barocco.

Di Evangelista Luini non vi è quasi ricordo all'infuori di quanto lasciò scritto il Lomazzo (91): « In cotesti ravvolgimenti di carte, scartozzi, scudi, epitaffi grotteschi, festoni e simili, sono stati ingegnosi e capricciosi Giovanni Battista Bergamo ed Evangelista Lovini fratello d'Aurelio. » Del terzo e ultimo fratello, di nome Pietro, non sopravvanza o meglio non si conosce nessun dipinto.

Contemporaneo, e forse di alcun po' anteriore di costoro è un Nicola da Appiano che taluno vorrebbe iscrivere nel ruolo degli scolari del Vinci (92). Di costui è un affresco che sta sopra la porta del cessato convento della Pace,

di carattere veramente leonardesco; e sono a Brera un'*Adorazione dei Magi* e un *Battesimo di Cristo* provenienti dallo stesso convento, e della stessa mano, opere di pregio non comune, che attestano il valore dell'Appiano, il quale nel 1511 (93) dipingeva egregiamente gli sportelli degli organi del duomo di Milano restaurati nel 1589 dal pittore e architetto Meda.

Non sono da passarsi sotto silenzio tre altri pittori, che sono degni di lode: Giorgio Solerio o dei Solari, valente ritrattista, che effigiò stupendamente Carlo Emanuele I di Savoja; e Gerolamo e Ambrogio della medesima patria e del medesimo nome di Figino nella campagna di Como, o in un angolo del lago di Lugano in faccia ad Agno.

Di Gerolamo, che il Morigi qualifica « valente pittore e onorato miniatore » non ci pervenne nessun quadro grande o piccolo; del secondo rimangono alcuni dipinti, e suonò celebre il nome, specialmente per le lodi poetiche del cav. Marino e di Torquato Tasso.

Nella galleria di Brera si scorgono due quadri freschi, ben intonati, splendenti di Ambrogio Figino. Uno raffigura *Lucio Foppa, mastro di campo,* ravvolto in arme d'acciajo, con elmo dorato, sul quale è scritto il nome del pittore, in atteggiamento guerresco, veramente caratteristico secondo lo stile della scuola milanese: l'altro è la Vergine con il Bambino tra S. Giovanni Evangelista e S. Michele che abbatte Lucifero, grande tela con sfoggio di notomia, con contrasti di luce e ombre, con precisione di contorni e vivezza di espressione. Il Mongeri, ravvicinando questi due dipinti, nota (95) come nel primo possa quasi vedersi l'ultimo anello dell'arte caratteristica milanese, e nell'altro l'autore si mostri già travolto dall'influsso dell'ecclettismo, e dal predominio della scuola di Michelangelo, che chi non aveva fior d'ingegno e forza propria di resistenza trascinò nei gorghi del secentismo e del barocco.

Passiamo sopra ad Andrea Pellegrino, parente del grande pittore e architetto, cui seguì nella Spagna all'Escuriale; a Vincenzo Lavizzari comense, bravo ritrattista, e coloritore prodigioso, che meritossi il nome di Tiziano milanese.

16. — Non possiamo passare sotto silenzio un uomo singolare, Giovan Paolo Lomazzo, che scrisse la sua biografia in versi, dei quali molto dilettavasi sebbene con scarso effetto. Come si ritrae dal carme autobiografico un po' strampalato, nacque il 26 aprile 1538 in Milano da famiglia oriunda da Lomazzo nell'agro comense; andò alla scuola a impararvi il leggere, lo scrivere, il far di conti e gli elementi del disegno; poi passò allo studio di G. B. Cerva, sotto il quale imparò la pittura e cominciò a far progressi. Ben avviato nell'arte si diede a far ritratti, e ne eseguì parecchi per signori e dame di alto grado, e però salito in riputazione fu chiamato a dipingere in Milano e Piacenza, in chiese, conventi, palagi pubblici e privati. Ma quando s'avviava a gloriosa meta, e propriamente dopo aver fatto un Cristo in croce con la Madonna, S. Giovanni e la Maddalena appiedi, quadro ordinatogli da un nipote del grande Alberto Durer, gli avvenne la somma sciagura della perdita della vista. Peggior disgrazia non poteva toccare al Lomazzo, che giovane di 33 anni, rivolto allo studio della lucente e svariata natura, mentre intendeva a raccogliere e comporre i quadri dell' alma genitrice del vero e del bello, la luce per lui si spense, e trovossi avvolto in notte cieca ed ombre eterne. La filosofia stoica e cristiana lo sostennero, e gli resero sopportabile il tristo suo destino. Per quasi vent'anni, quanto gli durò il battito del cuore, ei visse della vita interiore del pensiero, speculando cogli occhi dello spirito gli ideali degli esseri umani e dell'Essere divino, e significando al di fuori con la dettatura in prosa e versi, quanto dentro gli spiravano e notar facevano i ricordi del passato e l'amore dell'arte. Nel 1600 uscì dal carcere corporeo.

Il Lomazzo nella sua autobiografia enumera le opere

alle quali pose mano. Deve dirsi che veramente ei fu pittore pieno di idee e di immaginazione; cercò di tenersi libero da imitazioni di chicchessia, essendo da lui ne' suoi precetti indicata come cosa pericolosa imitare le altrui opere o sul vero o nelle copie. Nella chiesa di S. Marco in Milano vi sono di suo alcuni affreschi con il nome dell'autore, e colla data del 1571, e parimenti una tavola colle figure della Vergine e del Bambino, il quale porge le chiavi a S. Pietro, assistito da S. Paolo e S. Agostino, con lo stesso nome e la stessa data. Avevali forse finiti appena nell'anno che lo incolse la sventura. Gli affreschi per la incancherita umidità sono quasi perduti; anche la tavola è guasta, ma questa, sebbene greve e fulginosa nello stile, lascia vedere alcuni tratti di buon disegno e molta originalità nella composizione. Nel convento della Passione eseguì un dipinto, che il Lanzi, che lo vide, dice [96]; « Più spicca la sua novità nelle grand' istorie, qual'è il Sacrificio di Melchisedech nella libreria della Passione, copiosissimo di figure, ove l'intelligenza del nudo gareggia con la bizzaria del vestito, e la vivacità dei colori con quella delle attitudini. Vi aggiunge di lontano un combattimento, ideato e degradato assai bene. » Quel dipinto, che era un po' roso dal tempo, fu interamente distrutto per adattare il locale ad altri usi; allora si disse che era alquanto debole e scorretto. In Piacenza nel refettorio dei Padri Agostiniani distese un largo affresco, il cui soggetto è di una originalità e bizzarria singolare. Finge un *Convito in Quaresima*, imbandito con cibi di magro: siedono a mensa parecchi Principi e un Imperatore, trascelti fra i viventi, e molti signori e prelati viventi anch' essi, fatti al naturale. Sulla tavola abbondano pesci di diversa specie, intorno alla tavola si aggirano degli accattoni pezzenti e ghiotti, che arraffano e trangugiano con avidità gli avanzi buttati per essi sul pavimento: un pitocco dà in smanie e si dimena perchè una spina di pesce gli si è conficcata nella gola, e gli impedisce di inghiottire e di-

vorare. In alto del quadro spiegasi il simbolico lenzuolo apparso in sogno a S. Pietro riboccante di ogni sorta di cibi, qui posti tutt'altro che per denotare, come vuole l'ermeneutica apostolica, le nuove leggi da darsi in pasto alle genti di stirpe, lingua e religione diverse. Si appuntarono come difetti in quel multiforme quadro l'affastellamento di persone e di cose, la mescolanza del sacro con il profano, e qualche altra incongruenza: ma non si può per certo non riconoscere in esso grandi pregi d'immaginazione vivacissima unita a buon disegno e colorito.

Questo quadro per la sua bizzarra invenzione, grandiosa composizione, varietà e naturalezza delle persone, vivezza e forza del colorito è sempre visitato e studiato, e fu celebrato del Mengs.

Nella Galleria di Brera vi è il suo ritratto, fatto da lui stesso, con viso giovane, roseo, sorridente, colla persona avvolta nell'abito dei soci dell'accademia, della quale era abate, ossia presidente, della Valle di Bregno, stanza amena e tranquilla di gente pastorale ai piedi del boscoso Lucomagno. Se il Lomazzo fosse vissuto di più alla luce del mondo, e avuto avesse il tempo, com'ei sospirava cieco, *d'esprimere l'arte co' suoi veri colori:* chi sa se non sarebbe salito molto in alto e raggiunto il valore dell'ammirato suo zio Gaudenzio Ferrari.

Gli temperò la sventura l'essere dotto nella storia, nella filosofia e nelle belle lettere per cui gli fu dato di passare i giorni e gli anni tenebrosi nel correggere, rifare o far di nuovo parecchi dettati di letteratura e sopratutto d'arte. Prima di divenir cieco compose una tragedia il *Mustafà,* e quasi per intero sette libri di *Rime,* ossia *Grotteschi,* com'egli li chiama, che sono sonetti, strambotti, canzoni di varie specie, la maggior parte in lingua italiana, talune in latino e qualcuna in idioma castigliano. Ma di molto interesse, e qua e colà di molta istruzione sono due opere intitolate, l'una, *Idea del Tempio della Pittura;* l'altra, di mole maggiore, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scul-*

tura ed Architettura, dettate in massima parte negli anni della cecità sua. Si hanno a lamentare in quei libri lo stile spesse volte contorto, la frase non di rado stentata, molti concetti, concettini, metafore, allegorie, allusioni mitologiche e astrologiche, come tirava il vento, ed esigeva la moda dell'età precipitante nel seicento. Ma si hanno pure a lodare lunghe pagine scritte con filosofica esattezza, con linguaggio spigliato e felice, piene di erudizione sicura e di notizie e anneddoti curiosi, sopratutto abbondanti di precetti e canoni molto sagaci e molto utili, a detta degli intelligenti, per lo studio e l'esercizio delle arti del disegno.

Il Lanzi fa molti elogi degli scritti di arte del Lomazzo, e dopo aver osservato, che per il metodo, e la prolissità, e per mancanza d'indice esatto sono essi poco consultati e letti, e che saria pregio dell'opera ristamparli, sceverandone le foglie, e scegliendone i frutti, dice (97): «Essi ridondano non pur di notizie istoriche interessanti, ma inoltre di ottime teorie udite da que' che conobbero Leonardo e Gaudenzio, di giuste osservazioni sulla pratica de' migliori maestri, di molte erudizioni circa la mitologia e la storia e gli antichi costumi. Preziose specialmente sono le sue regole di prospettiva, compilate da manoscritti del Foppa, dello Zenale, del Mantegna, del Vinci; oltre le quali ci ha conservati pur de' frammenti di Bramantino, che fu in quest'arte spertissimo. Per tali cose, e per certa andatura di scrivere, se non piacevole come quella del Vasari, non geroglifica almeno come quella dello Zuccaro, nè volgare come quella del Boschini, è il Trattato del Lomazzo, opera degna che leggesi da pittori provetti, e ch'essi ne propongano i migliori capitoli anche a' più maturi studenti. Niun'altra certo a me nota è più adatta a fecondare una mente giovane di belle idee pittoresche per ogni tema; niun'altra le affeziona meglio e le istruisce a trattare argomenti di cose antiche; niun'altra meglio le dispone a conoscere il cuore umano, e quali affetti vi abi-

tino, e con quai segni si manifestino al di fuori, e com'essi un colore vestano in un paese, e un diverso in un altro, e quali siano i termini della loro convenevolezza; niun'altra insomma in un sol volume chiude più utili precetti a formare un artefice riflessivo e ragionato. »

Lomazzo compie, lasciando in noi un senso profondo d'affetto e di mestizia, il cielo dei pittori della scuola milanese, in gran parte nativi del territorio di Como, o colleganti di vicini paesi, alla fine del 1500: egli pittore, storico, filosofo, letterato; egli nuovo Omero, che cieco per quasi vent'anni, brancola ricercando la luce, che avea diffusa ne' suoi dipinti, e nel 1590 si spegne, alla pari di parecchi valenti Comacìni, nel silenzio, e si dilegua nell'obblìo.

Abbiamo finita questa prima parte del nostro lavoro, nella quale ci fu dato di raccogliere, talvolta quasi disumandoli, buon numero, in serie ordinata, di maestri comacìni e loro colleganti, *magister comacìnus cum collegantes suos,* architetti, scultori, pittori, ingegneri idraulici e militari. Passiamo alla seconda parte, a vedere e considerare altri uomini, di merito non inferiore a quello degli illustri loro padri, e visitare terre non ancora da noi percorse, ma toccate e onorate dai nostri Artisti: la buona Stella ci guidi, e ci ajuti nel nuovo, nè breve, nè agevole viaggio.

NOTE

(1) *Documenti per la Storia dell' arte Senese* pubblicato dal dottor Gaetano Milanesi, Vol. I, Siena 1854.

(2) *Tempio della Pittura.*

(3) *Vita di Vincenzo Foppa,* Vol. II, pag. 57.

(4) *Leonardo da Vinci e la sua Scuola,* pag. 16.

(5) *Opera citata*, pag. 422.

(6) *Vita di Vincenzo Foppa*, Vol. II, pag. 69.

(7) *Storia pittorica dell'Italia*, Vol. III, pag. 506.

(8) *Di alcuni maestri d'Arte nel secolo XV in Milano poco noti o male indicati:* Archivio Storico Lombardo. — Anno V, 1878, pag. 82 e seg.

(9) Storia Pittorica, Vol. III, pag. 509.

(10) *Opus perfectum*
per Bartholomeum
Benzium Turnensem pict.
1500 secundo
Kl. Decembris.

(11) Nota 5 a pag. 403 del Vol. VI, Ediz. Sansoni del 1881 in Firenze, della *Vita del Vasari annotate dal prof. Milanesi; e Documenti e Notizie intorno agli artisti Vercellesi,* pubblicate da Gius. Colombo a pag. 423 e seg.

(12) *Ibidem,* a pag. 401.

(13) *Verona illustrata,* Parte III, Capo VI, pag. 158.

(14) *Uomini illustri della Diocesi di Como.*

(15) *Storia del contado di Chiavenna* del Crollalanza, pag. 632.

(16) Lib. IV, Cap. 14.

(17) *Andrea Solari, pittore:* nelle Vite di Gerolamo Calvi, Vol. II, pag. 271.

(18) Gerolamo Calvi, come sopra, Vol. II, pag. 273.

(19) Deville: *Compte de depenses de la construction du château de Gaillon.*

(20) *Guida di Napoli* di Luigi Galanti, pag. 103.

(21) *Antonio da Correggio* Vol. IV, pag. 120.

(22) Calvi Gerolamo, *Vite*, ecc., Vol. II, pag. 245.

(23) *Istromento 3 Agosto 1512* rogato Antonio Gabbi, archivio notarile di Pavia.

(24) *Geschichte der Renaissance in Italien*, II Buch, VII, Kapitel, seit 349.

(25) *Leonardo da Vinci e la sua Scuola.*

(26) Nel libro — *Varese e il suo Circondario* — di L. Brambilla, questi nel Vol. II, pag. 111-112, scrive parlando di Ardenna: «Piccolo casale Montanino che conserva nella sua chiesa un affresco del Luini, rappresentante la *Madonna*, assai venerato da quei terrieri. Taluno vuole che sia il ritratto di un'amante di lui, come pure altri hanno asserito, non so come, che Bernardino Luini nacque in questi dintorni. »

(27) *Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium:* Tomo II, pag. 815, Mediolani 1745.

(28) Gian Paolo Lomazzo: *De' Grotteschi*, Lib. II, pag. 100, Ediz. Ponzio, in Milano, 1587.

(29) Lib. V, pag. 278.

(30) Nel luogo sopra citato:

Aurelii Luini Mediolanensis
Pictoris eximii Mausoleum
vixit annos LXIII, obiit
anno MCXCIII, VI Augusti.

(31) 1593 $^6/_8$ — A Porta Vercellina, parr. di s. Pietro *supra Dossum: Aurelius Lovinus, annorum 63 vel circa, ex febre longa obiit post menses quatuor sine suspitione pestis juditio Gregorii Origoni phisici collegiati.*

(32) Nel necrologio di S. Nazaro in Milano, sotto la data del 31 gennajo 1546, si legge: *Dominicus magister Gaudentius de ferrariis annorum circa 75 ex catarro soffocatus in prima, sine signo pestis decessit, juditio Magistri Alexandri Granati.*

(33) *Le opere dei maestri Italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino di Ivan Lermolieff:* Bologna, Zanichelli, 1886.

(34) *L'arte in Milano*, pag. 251.

(35) *Il Bramantino e il suo libro*, di Giuseppe Mongeri.

(36) *Istrumento 12 dicembre 1806* rogato Carlo Bonifacio Reyna, notajo di Milano.

(37) *Viaggio da Milano ai tre laghi:* Edit. Silvestri, Milano, 1817, pag. 253.

(38) Vedi *Cartella N. 58 dell'Accademia di Brera.*

(39) *L'Arte in Milano*, pag. 34.

(40) *Storia del Pio Istituto S. Corona di Milano.*

(41) *L'Arte in Milano*, pag. 245.

(42) *Lionardo da Vinci — Bernardino Luini* von Carl Brun s. 71.

(43) *Il Tempio della B. V. de' Miracoli presso il Borgo di Saronno,* descritto da G. B. Sampietro, pag. 28.

(44) *Hoc opus* (il Campanile) *factum est per Magistrum Paulum della Porta de Mediolano die 25 julii anno 1516.*

(45) G. B. Sampietro, come sopra.

(46) *Kunst-und Wander studien aus der Schweiz*: Wien, 1883, Faesy, pag. 243.

(47) *Ibid.* a pag. 204.

(48) Vedi « *Storia delle Lettere e delle Arti in Italia* » di Giuseppe Rovani, Milano, tipografia Borroni e Scotti, 1855, Vol. I, pag. 540.

(49) *Vita di Benvenuto Garofalo,* Vol. VI, pag. 519-20

(50) *Vita di Lorenzetto e Boccaccino,* Vol. IV, pag. 585.

(51) *Come sopra*

(52) *Vita e Opere di Gaudenzio Ferrari, pittore, di Gius. Colombo:* nei documenti, pag. 157-158.

(53) *Istromento 8 Agosto 1539 rogato da Filippo di Lissate* notajo in Milano per accordi fra: — *Dom. Mariam de la Foppa de Morbenio uxorem Mag. Gaudentii de Ferrariis pictoris* — e — *Dom. Vincentium ejusdem dominæ Mariæ fratrem.* — È firmato fra i testimoni: *Franciscus de Schenardis habitans Morbenis Vallistellinæ, Episcopatus Cumarum.*

(54) *Gius. Colombo,* come sopra: Torino, fratelli Bocca: 1881, pag. 9.

(55) *Le opere dei maestri Italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino,* pag. 452.

(56) *Notulario di Agostino Ghislarengo,* N. 28, fol. 262 nell' Archivio civico di Vercelli.

(57) *Nei registri di Bartolomeo Caccia* del fu Gio. Filippo nell'Archivio d'insinuazione in Arona.

58) *Ibid.* pag. 76.

(59) *Dalle Filze di Bernardino de Rozato, notajo di Novara.*

(60) *Negli Atti di Gio. Antonio de Biamino,* Not. 14, foglio 11, nell'Archivio civico di Vercelli.

(61) *Leonardo da Vinci e la sua scuola,* pag. 123.

(62) Come sopra, a pag. 452.

(63) *Atti di G. B. Ghislarengo,* Not. 10, fog. 218.

(64) *Dal Notulario di Andrea Cogna, 27 Giugno 1529,* N. 21, Fog. 28, nell'Archivio civico di Vercelli.

(65) *Opera citata,* Cap. XI, pag. 140.

(66) *Notajo Antonio Reschisio del fu Ambrogio, dottor collegiat di Milano.*

(67) *Vita e opere di Gaudenzio Ferrari pittore,* di Gius. Colombo, nota a pag. 168, e altra in fine al documento XVIII a pag. 332.

(68) *Idea del Tempio della Pittura,* pag. 200.

(69) *L'Arte in Milano,* pag. 253.

(70) Vol. IV, pag. 652.

(71) *Come sopra.*

(72) *Come sopra.*

(73) *Della Nobiltà di Milano,* ecc., Lib. V, Cap. I. pag. 277.

(74) *Somma lombarda, storia, descrizione e illustrazione* di Lodovico Melzi: Tipogr. del Patronato, Milano, Via Quadronno, 1880.

(75) Vol. IV, pag. 52.

(76) *Vita di Benvenuto Garofalo* ecc.: Vol. VI, pag. 491.

(77) *Storia Pittorica dell'Italia;* Vol. III, pag. 527.

(78) Tomo IV, pag. 212.

(79) *Scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia,* ecc.

(80) *Delle Arti del Disegno*: Vol. II pag. 630.

(81) *Come sopra.*

(82) *Storia Pittorica,* ecc.: Vol. III, pag. 523.

(83) Vol. V, pag. 101.

(84) *Trattato della Pittura,* ecc.: Lib. III, Cap. I.

(85) *Storia Pittorica,* ecc.: Vol. III.

(86) Vol. VI, pag. 517.

(87) *Trattato della pittura* a pag. 185.

(88) *Vita di Baldassare Peruzzi:* Vol. IV, pag. 591.

(89) *I dintorni di Roma,* ecc., Vol. II, pag. 451.

(90) *Della Nobiltà di Milano,* ecc., Lib. V, pag. 278.

(91) *Trattato della Pittura,* Lib. VI, pag. 421.

(92) *Lanzi, come sopra,* Vol. III.

(93) *Annali del Duomo di Milano,* Vol. III, pag. 156.

(94) *La Nobiltà di Milano,* ecc., Lib. V, pag. 219.

(95) *L'Arte in Milano,* ecc., pag. 347.

(96) *Come sopra,* pag. 544.

(97) *Storia Pittorica* ecc., Vol. III, pag. 542.

FINE DEL VOLUME I.